TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

Publicație bilunară care apare sub egida

Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

D. R. Popescu

Alexandru Surdu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Bruno Maria Bradt
Paule
tehnică mixtă, carton reciclat, 240 x 450 cm, detaliu

CONSILIUL JUDEȚEAN CLUJ
REVISTA DE CULTURĂ *TRIBUNA*
MUZEUL DE ARTĂ CLUJ-NAPOCA

BRUNO MARIA BRADT

HOMO SUM

PARTICIPĂ

DR. VÁKÁR ISTVÁN VICEPREȘEDINTE/CONSILIUL JUDEȚEAN CLUJ

DR. MIRCEA ARMAN DIRECTOR/REVISTA *TRIBUNA* CLUJ-NAPOCA

PROF. UNIV. DR. LUCIAN NASTASĂ-KOVÁCS DIRECTOR/MUZEUL DE ARTĂ CLUJ-NAPOCA

BRUNO MARIA BRADT GRAFICIAN/GERMANIA

CURATOR

DR. CRISTINA SIMION TYNI GRIFFON GALLERY GEM. U.G. NÜRENBERG

MUZEUL DE ARTĂ CLUJ-NAPOCA

16 DECEMBRIE 2020 - 14 IANUARIE 2021

TRANSMISIE DIRECTĂ ON-LINE MIERCURI, 16 DECEMBRIE 2020, ORA 18

www.clujtourism.ro

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Alexandru Surdu – o viață dedicată construcției filosofiei românești

Mircea Arman

Mircea Arman

Aplecat dintre noi, discret, așa cum îl cunoșteam, filosoful Alexandru Surdu, unul dintre ultimii cărturari care au mai pus o cărămidă la temelia cugetării românești și europene autentice. Unul dintre aceia care nu s-au lăsat influențați de ideile promovate de întemeietorii Școlii de la Frankfurt și de către discipolii acestora. Iar dacă Occidentul nu a reușit să scape teafăr, în ceea ce privește gîndirea autentică, profundă și constructivă, de atacul asupra valorilor umane fundamentale, iată că un mare filosof, născut pe plaiurile românești, a reușit să o facă cu brio.

Ultimii 30 de ani au făcut, cu adevărat, ravagii în ceea ce privește dezvoltarea și promovarea tradiției filosofice românești, care s-a străduit să mimeze, vai, cultura corectă politic a Europei și Americii, cea care nu a fost niciodată, în opinia mea, mai lipsită de valoare și repere spirituale decît în acești ultimi ani de decadență. Să însemne asta că nu mai există nici cel mai mic interes în a promova filosofia românească sau, mai degrabă, s-a instalat o seducție pentru tot ce înseamnă „noua filosofie modernă", de la logicismul și scientismul formal cel mai înverșunat (ceea ce nu este neapărat un rău) la tot mai desele teorii și speculații în marginea geopoliticii sau politicii propriu-zise ? Răspunsul, dacă ne uităm la activitatea academicianului Alexandru Surdu, nu poate fi decît unul negativ.

Ne află acum, în mod paradoxal, într-o perioadă în care dorința (nu neapărat putința) culturii noastre de a se sincroniza cu cea a Occidentului capătă valențe neobișnuite. Autori români de cea mai bună calitate, clasici ai literaturii sau filosofiei românești au căzut într-un con de umbră, într-o uitare voită, tocmai pentru a face loc abordărilor culturii occidentale „moderne", din care chiar noi facem parte, care mereu se confundă cu ultima fază a ceea ce propovăduiau un anarhist precum Saul Alinsky și alți admiratori ai acestuia, marcată de ceea ce se cheamă „progresism". Numai că, în mod ciudat, progresismul acesta nu este o expresie a liberalismului ca un curent sănătos, al unei drepte umaniste democrate și creatoare, ci halucinațiile bezmetice ale unui neomarxism periculos. Mă gîndesc că pot să afirm asta ca unul care și-a riscat viața în zilele Revoluției, pe fronturile de luptă din București, de la Vitan-Bârzești la Arcul de Triumf, sau Institutul de Hematologie, în timp ce unii ipochimeni inculți dar vocali, ai zilelor noastre, nici măcar nu erau născuți, iar alții stăteau frumos în fața televizoarelor gîndindu-se cum să profite mai bine de noua libertate.

Desigur, imitația sterilă a tot ce este mai decadent în spiritul occidental contemporan ar putea avea o anumită rațiune dacă valorile autohtone ar fi fost deja puse în valoare, dacă autori de referință ai culturii românești ar fi fost cunoscuți, impuși, prezentați și valorificați la nivel internațional. Este ceea ce face acum *Tribuna* prin excelenta sa vizibilitate internațională (singura revistă de cultură din România cu abonamente în Germania, Franța, Italia, SUA, Canada), revistă pe care Acad. Alexandru Surdu a girat-o cu numele și scrierile sale pînă la moarte.

Este un lucru nu tocmai bun să îți blamezi propriile valori, să le ignori, în favoarea unor producții culturale recente, impuse sau nu de anumite curente ideologice, la care, nu înțeleg de ce, în lipsa probării valorii lor, încercăm cu tot dinadinsul sa achiesăm.

Academicianul Alexandru Surdu, prieten și discipol al lui Constantin Noica, a fost, se pare, unul dintre puținii intelectuali români care a mai crezut și promovat cu asiduitate valorile culturii românești, de la filosofie și pînă la literatură și etnologie.

Apare aici, credem, o mică ambiguitate. Deși s-ar putea crede că Alexandru Surdu vine în gîndirea românească pe linia lui Nae Ionescu, așa cum au făcut-o Cioran, Noica sau Eliade, opinia noastră este că el se alătură marii tradiții a culturii românești începută de Maiorescu, P.P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, Ioan Petrovici și Anton Dumitriu. Sigur, aici vorbim, din nou, despre sincronizarea culturii românești cu cea occidentală, idee pe care o promova asiduu Maiorescu. Numai că, în opinia noastră, acest lucru a fost deja realizat încă la nivelul anilor 1920-1945. Să vii acum, așa cum o fac unii dintre așa-zișii discipoli ai lui Constantin Noica, preocupați mai mult de propria căpătuială și de distrugerea culturii scrise românești, și să spui că filosofia românească este ca și inexistentă, că mari scriitori români sunt numai buni de aruncat la coșul de gunoi al istoriei, că Academia Română este o instituție nefolositoare, mi se pare o mostră de infinită rea-credință, cel puțin.

Din fericire, această tendință nu a reușit să subjuge în totalitate fluxul ideilor contemporane românești, iar tot mai multă lume preocupată de fenomen realizează dimensiunea uriașă a capcanei în care a fost atrasă și canalizată cultura noastră la începutul anilor nouăzeci de tot felul de aventurieri, mai mult sau mai puțin conștienți de răul pe care îl comit cu mai multă sau mai puțină rea-credință.

Alexandru Surdu a fost unul dintre intelectualii de *primă linie* care a sesizat acest pericol și care, prin activitatea sa, a continuat rolul de formator, de continuator al culturii românești și al celei europene clasice. Acest fapt este atestat de multitudinea de lucrări publicate începînd cu anii nouăzeci ai secolului trecut.

O excelentă lucrare care se vrea a fi o radiografie a gîndirii filosofice românești de la Cantemir la Țuțea și Noica, intitulată *Vocații filosofice românești* (Ed. Academiei Române, București, 1995), vine să cuprindă întreaga paletă a preocupărilor filosofice românești, de la metafizică la logică, gnoseologie și epistemologie. Filosoful român face o adevărată pledoarie pentru scrierea filosofiei în limbile naționale, arătînd că nu doar conținutul este important pentru acest domeniu al spiritului ci și terminologia proprie, specificul limbii care dă și specificul filosofiei.

„S-ar părea că scrierea filosofiei în limbile naționale ar fi un factor secundar, important fiind conținutul scrierilor filosofice, și nu forma lor lingvistică, dar și aici intervin nuanțe care pot fi adesea esențiale. Orice filosof își discută terminologia și o preferă adesea pe cea semnificativă pentru limba națională în care scrie. Facem abstracție de faptul că, uneori, se ajunge pe această linie la formulări intraductibile.

Există însă situații, în cazul orientărilor de tip hermeneutic, cînd filosofii sunt interesați tocmai de semnificațiile cuvintelor. Or, acestea au adesea o încărcătură sentimentală inefabilă, despre care vorbea C. Noica în *Rostirea filosofică românească*, ceea ce face nu numai ca ele să însemne ceva în plus sau în minus pentru cunoscătorul unei anumite limbi, dar uneori să nu mai fie traductibile.

Specificul național al unei filosofii nu înlătură deci diversitatea orientativă și nici nu trasează limite rigide."

Prin urmare, nu putem cataloga o anumită filosofie ca fiind minoră doar datorită faptului că ea nu a fost scrisă într-o limbă de circulație largă ci însuși limba poate contribui la dimensiunea novatoare a unei filosofii.

În aceeași linie a gîndirii este situată și cartea lui Alexandru Surdu *Izvoare de filosofie românească* (Ed. Renaissance, București, 2011), aici regăsind cercetarea izvoarelor religioase ortodoxe în perspectiva filosofiei grecești, germane sau românești. Lucrarea este construită din perspectivă hermeneutică, iar analiza unor expresii, cuvinte, proverbe, zicale românești face deliciul lectorului atent și avizat.

În aceeași perspectiva hermeneutică stă și lucrarea de „etno-filosofie", ca sa folosim un termen mai tehnic, intitulată *Drago – Betele. Povestea iubirii la români* (Ed. Kron-Art, Brașov, 2015). Este o lucrare despre care chiar autorul spune că: „Am încercat, de asemenea, să cînt iubirea

Continuarea în pagina 27

Cărțile Editurii Tribuna în 2020

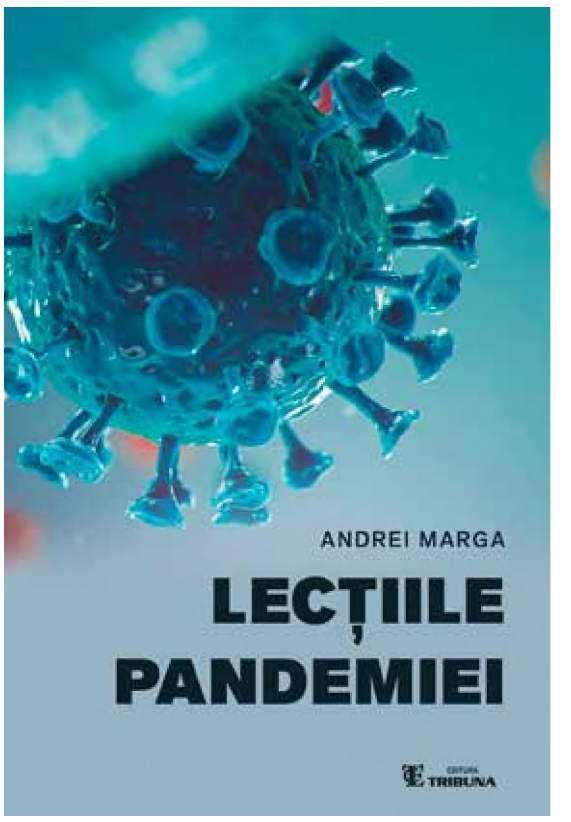
Ani Bradea

Într-un an greu pentru umanitate, cu blocaje pe toate palierele societale, generate de o pandemie venită de niciunde, imposibil de anticipat de statele lumii și, se pare, încă dificil de învins, cultura scrisă are menirea și datoria de a asigura continuitatea transmiterii mesajului cultural, generând producții editoriale care să suplinească absența contactului direct dintre actul de cultură și consumatorii săi, pe de o parte, iar pe de altă parte să reflecte, să consemneze realitatea vremurilor.

În acest context, *Editura Tribuna* a încheiat în decembrie 2020 un an bogat editorial, lansând o seamă de volume cu o largă diversitate de abordare: filozofie, poezie, interviu, carte de artă, etc.

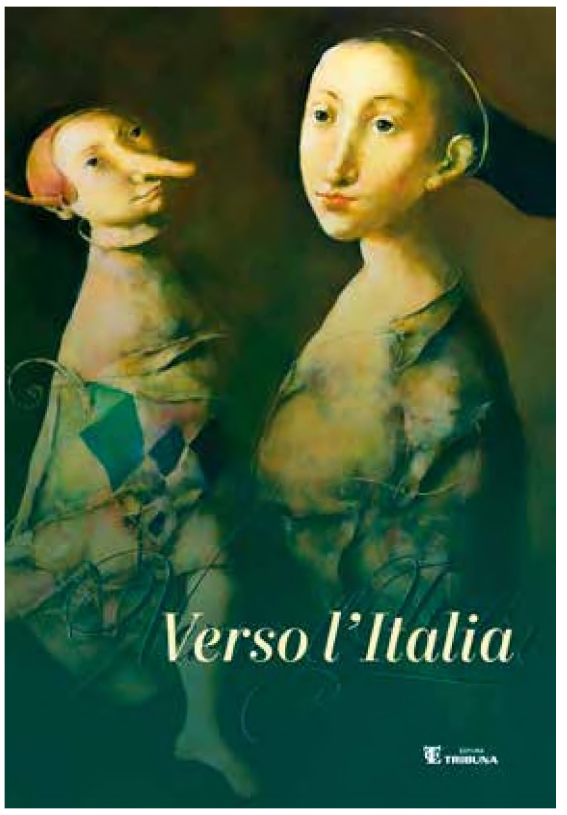
Seria apariților a fost deschisă de volumul semnat de Mircea Arman, managerul *Revistei Tribuna*, cu titlul *Eseu asupra structurii imaginativului uman*. Cartea îmbogățește o operă bine structurată, din care face parte *Metafizica greacă*, un volum apărut în 2013 la *Editura Academiei Române* în colaborare cu *Editura Tribuna* și pentru care autorul a fost distins de Academia Română, în 2015, cu Premiul „Ion Petrovici". Printre volumele publicate de Mircea Arman se numără și *Poezia ca adevăr și autenticitate. O cercetare fenomenologică* (2004), *Despre divin, poetic și filosofic în gândirea presocratică* (2004) sau *O istorie critică a metafizicii occidentale*, vol. I (2007) și vol. II (2010). Prin *Eseu asupra structurii imaginativului uman*, filosoful propune o lucrare inedită atât din punct de vedere tematic, stilistic, cât și ca organizare a conținuturilor în jurul unor concepte filosofice ordonatoare. „Lucrarea de față își propune, dintr-un bun început, o viziune mai puțin obișnuită asupra unor aspecte ce țin de natura însăși a culturii și a raportării omului față de lume. Este departe de noi gîndul de a aborda această problemă din perspectiva uneia sau alteia dintre școlile filosofice existente.[...] Ceea ce va constitui neobișnuitul excursului nostru va fi nu atît problematica în sine ci, mai degrabă, unghiul din care va fi privită problema filosofiei, poeziei, a artei, moralei, religiei și științei." – scrie Mircea Arman în debutul cărții sale. Studiul aduce un concept nou și absolut original în filosofia europeană, vorbim aici despre *capacitatea imaginativă* umană ca o „facultate specifică omului, și numai lui, de a crea lumi posibile al căror sens rațional este atît explicit cît și implicit" - spune autorul - care presupune, așadar, capacitatea de a crea *lumi posibile ex nihilo*. „Această capacitate este responsabilă de valorizarea și aducerea la înțelegere a *realității* dar și de *poieza* acesteia. Tot această capacitate, specifică omului și numai lui, este responsabilă de înțelegerea și situarea opozitivă față de lume, dar și de absolut tot ceea ce a creat vreodată omul, de la opera de artă la descoperirea științifică și dezvoltarea tehnică.[...]Acest concept care, repetăm, ne aparține în exclusivitate și nu a mai fost dezvoltat în filosofia europeană (cel puțin atât cât cunoaștem noi) implică acea capacitate specifică numai omului de a crea *lumi posibile (nu de tipologie leibniziană, care sunt de «tip model»)*" – mai spune Mircea Arman.

Cel de-a doua carte apărută în 2020 la *Editura Tribuna* este lucrarea Prof. univ. Andrei Marga, despre conținutul căreia avem suficiente indicii încă din titlu. *Lecțiile pandemiei* adună între coperțile sale articole publicate în prima parte a anului în paginile *Revistei Tribuna* precum și în alte publicații. „Niciodată o epidemie într-un loc al globului nu s-a răspândit cu viteza ce a dus la pandemia actuală. Niciodată nu s-a pus pe butuci economia mondială cu asemenea iuțeală și costuri. Niciodată cele mai performante sisteme de sănătate nu au fost mai depășite în vremuri de pace de efectivul de infectați. [...] Caut în acest volum



să dau seama de lecțiile ce se degajă din pandemia actuală. Ele schimbă, la rândul lor, viziuni întregi, sau le obligă la schimbare" – spune Andrei Marga în prefața volumului. *Originea coronavirusului 19*; *Strategii anticovid 19*; *Coronavirusul 19 și noua biopolitică*; *Statul avariat* sau *Noua schimbare a lumii* – sunt doar câteva din capitolele care întregesc această lucrare.

Contribuția mea la producția editorială a anului 2020 s-a materializat în alcătuirea a două volume. Primul este o continuare a volumului apărut în 2019, *Biografii exilate. Tablou în lucru* – o colecție de interviuri publicate în cadrul proiectului *România și oamenii săi din lume*, al rubricii *Social* din *Tribuna*. La un an distanță, seria a fost completată cu încă 17 texte, tematica rămânând aceeași, dar ținta, direcția spre care (și din care) am privit, a căpătat nuanțe noi. Mai exact, deși interesul meu a vizat, la fel ca în primul volum, lumea culturală românească din afara granițelor, mi-am dorit, de data aceasta, să cercetez mai în profunzime capacitatea de integrare a românilor în societățile adoptatoare, iar pentru răspunsuri în această direcție am căutat asociații culturale românești din străinătate și i-am contactat pe reprezentanții acestora, provocându-i la dialog. În volumul apărut în 2020, Țara de la capătul drumului. Biografii exilate, am urmărit să aduc în lumină o anumită categorie a exilului românesc, capabilă să contrabalanseze talerul cu care judecă mass media diaspora românească, în special pe aceea aflată în țări ale Uniunii Europene, „călătorind", de data aceasta, cel mai des în Germania, apoi în Franța, Italia, Spania, dar și peste Ocean, în Statele Unite. Departe de a avea pretenția unei imagini globale a diasporei culturale românești, ar fi, de altfel, imposibil de realizat, cred că volumul de față aduce, alături de cel editat anul trecut, o mostră reprezentativă pentru această categorie a exilului românesc, fiind, în același timp, pledoarie pentru schimbarea unor prejudecăți despre români în lume. Sau a propriilor noastre prejudecăți, care, nu de puține ori, le-au alimentat pe cele ale străinilor. Una dintre întrebările repetate în cele mai multe dintre interviuri a vizat unitatea românilor în condiții de minoritate. Concluzia a fost dureroasă. Nu vreau să mă gândesc, însă, la un chestionar aplicat românilor din țară, cu această unică întrebare...



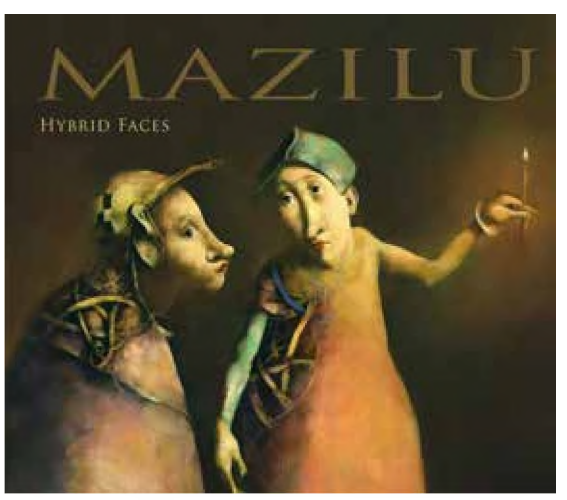
Al doilea volum, de alcătuirea căruia m-am ocupat în 2020, este o antologie de poezie italiană contemporană, *Verso l'Italia*, și care are la bază publicarea unei rubrici de traduceri de poezie italiană pe care am îngrijit-o în paginile *Tribunei* timp de un an și jumătate. Proiectul a fost pus la cale în toamna anului 2018, la Cesena, în urma participării la *Festival Internazionale di Poesia e Arti Sorelle*. Mircea Arman a prezentat *Tribuna* în cadrul festivalului și, în urma discuțiilor cu directoarele festivalului, Giorgia Monti și Serena Piccoli, a hotărât deschiderea unei rubrici în *Tribuna* care să faciliteze accesul cititorilor români la poezia italiană contemporană. Cele două scriitoare italiene, Giorgia Monti și Serena Piccoli, au realizat selecția autorilor, iar scriitoarea și traducătoarea Claudia Albu-Gelli a asigurat traducerea textelor în limba română. Acoperind o paletă largă a stilurilor și generațiilor poetice, de la nume consacrate ale poeziei italiene de astăzi, la autori mai puțin cunoscuți, dar care transmit un mesaj profund despre provocările vieții într-o lume bântuită de tulburări sociale și transformări rapide, pe toate palierele existențiale, vocile celor 55 de poeți și poete reuniți în acest volum capătă un ton comun, reușind să se transforme într-un mesaj unitar, prin care ni se oferă o radiografie a modului în care se trăiește și se scrie poezia în Italia zilelor noastre.

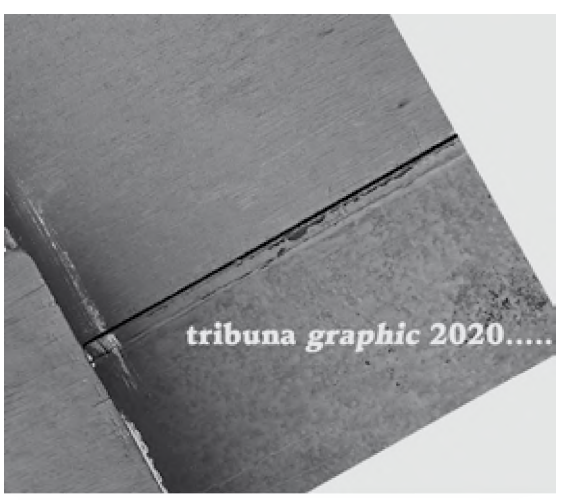
Poezia a fost mai prezentă în anul pandemiei decât în alți ani în producțiile *Editurii Tribuna*. Au fost publicate patru volume, unele aparținând unor poeți consacrați, precum redactorul *Tribunei*, Ioan-Pavel Azap, căruia i-a apărut cartea de poeme *Zgomot de sticlă spartă*, sau cunoscutul poet și jurnalist Adrian Suciu, al cărui *Tratat de mers pe ape* a văzut lumina tiparului tot în anul recent încheiat; altele unor poeți aflați la debut sau început de drum poetic, precum Cornel-Octavian Rodeanu, cu volumul *Drumul spre coperta patru* sau Violeta Anciu cu *Migrația Inocenței*.

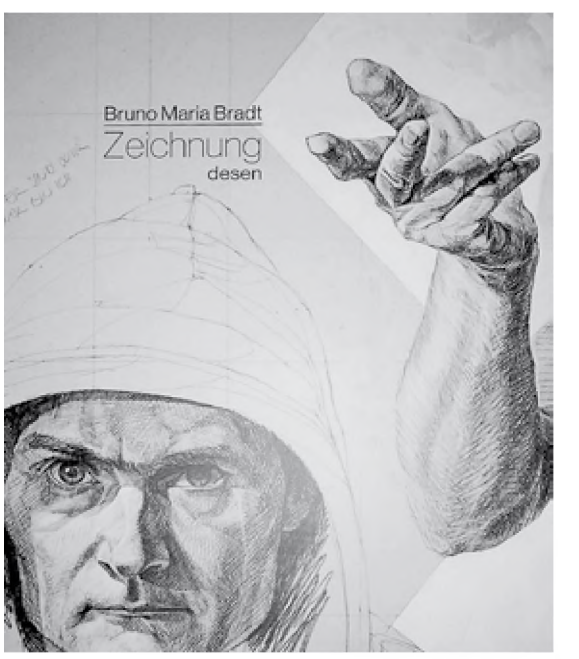
Tot în 2020 au fost publicate și trei albume de artă. Georges Mazilu – *Hybrid Faces*, un volum apărut în condiții grafice deosebite, așa cum sunt toate publicațiile de artă ale *Editurii Tribuna*, cu lucrări aparținând artistului de talie mondială, de origine română și stabilit în Franța, care a ilustrat cel de-al doilea număr al *Revistei* din luna ianuarie a anului 2020; Bruno Maria Bradt, *Zeichung/desen*, cu lucrări ale graficianului din Germania invitat de *Tribuna* să expună la Cluj-Napoca, expoziție aflată încă pe simeze la apariția prezentului număr al revistei și un catalog al expoziției anuale *Tribuna Graphic*, îngrijită de Ovidiu Petca și aflată în 2020 la a XI-a ediție.

Fiind la al patrulea an consecutiv în care scriu despre cărțile apărute la *Editura Tribuna*, mi-am formulat deja o tradițională încheiere bazată pe un citat din Tolstoi: „Cartea bună e ca o conversație cu un om deștept". Așadar, nu uitați să alegeți, și în 2021, cărțile bune și să vă împrieteniți cu oameni deștepți!

■







Exerciții de lectură

Elena Abrudan

Sandu Frunză
Filoscfie și comunicare cotidiană
Iași, Editura Lumen, 2020

Ca orice om preocupat de cărți, în era comunicării online mi-am alcătuit o bibliotecă virtuală destul de bogată, în care și-au făcut loc mai ales lucrări de specialitate, dar și lucrări despre artă și tot ce mi se pare interesant pe piața de carte. Azi mi-am ales spre lectură, de pe raftul bibliotecii mele virtuale, volumul lui Sandu Frunză *Filoscfie* și comunicare cotidiană. Profesor de filosofie și comunicare la Universitatea Babeș-Bolyai, Sandu Frunză propune spre lectură un număr semnificativ de lucrări care dezvăluie preocupările profesorului referitoare la consilierea filosofică și interesul manifestat față de activitatea publicistică a colegilor săi, în măsura în care lucrările publicate se înscriu în orizontul de așteptare al publicului erei postmoderne. Titlul acestei cărți poate fi văzut ca o umbrelă, sub care, răsfoind pagină cu pagină, descoperim principalele interese de cercetare ale autorului, dezvăluite elegant, în comentariile pe marginea unor texte care surprind aspecte de interes pentru autorul acestui volum.

Cărțile ar putea să-ți schimbe viața este subtitlul incitant al volumului de față. Astfel, încă din pagina de titlu a cărții, este sugerată perspectiva abordării subiectelor fiecărui titlu din cuprinsul lucrării. Intuim că nu avem de-a face cu o cercetare standard a temelor, ci, mai degrabă, înțelegem că autorul ne oferă o privire subiectivă asupra unor subiecte discutate în lucrările altor autori. Descoperim apoi că tratarea subiectului de către diferiți autori este prezentată și comentată de Sandu Frunză prin sublinierea unor aspecte care se subsumează perspectivei autorului, care ne propune, în primul rând, o discuție despre statutul ontologic al cărții în contemporaneitate.

Este adevărat, cunoșteam deja câteva dintre textele cărții, fiindcă le citisem la vremea când au fost scrise și publicate pe blogul profesorului Sandu Frunză. Acum, îmi face plăcere să descopăr texte, noi pentru mine, cu atât mai mult cu cât abordarea subiectelor îmi este apropiată, iar lectura și înțelegerea sensului sugerat de autor este facilitată de gruparea eseurilor în două mari capitole: *Consiliere filoscfică și comunicare existențială* / *Seducția bucuriei de a trăi*. Organizarea textelor în cele două capitole conferă fluiditate și substanță acestui volum.

Primul capitol cuprinde comentarii pe marginea unor lucrări referitoare la cărți și lectură (Moshe Idel, Horia Bădescu, Vianu Mureșan), filosofie (Emmy van Deurzen, Claudiu Mesaroș), comunicare (Iulia Grad), etică și spiritualitate (Moise Cordovero, Lucian-Zeev Herșcovici), psihologie (Abraham Maslow), literatură motivațională și dezvoltare personală (Russell Herman Conwell, Constantin Schifirneț, Lorand Soares Szasz, Bryan Irvin), psihanaliză (Vasile Dem Zamfirescu), psihoterapie (Irvin D. Yalom, Carl Rogers), managementul timpului (Antonio Sandu), consiliere filosofică și existențială (Lou Marinoff, Cristian Iftode, Rollo May, Vasile Hațegan), educație și cercetare, integritate academică, publicitate, iubire (Erich Fromm, Allan Percy). Capitolul prezentat este și o generoasă invitație la lectura unor lucrări de o diversitate tematică și formală care te copleșește, iar dincolo de asta, îmbucurător mi se pare și faptul că autorii comentați sunt români, clujeni sau colegi din alte centre universitare, dar și străini, ale căror lucrări se înscriu, într-un fel sau altul, în preocupările profesorului Sandu Frunză.

Intenția acestui capitol este aceea de a discuta relația filosofie/comunicare și revenirea filosofiei în spațiul public datorită creșterii forței structurilor în societatea bazată pe comunicare, într-o perioadă în care omenirea beneficiază de dezvoltarea tehnologiilor comunicării. Facilitarea informării și dezvoltarea cunoașterii în varii domenii pretinde o creștere a nivelului general de cunoștere, o reevaluare a valorilor morale și, implicit, o resituare a ființei umane în lume. Este vorba de o creștere calitativă a modului de viață și a prestației indivizilor în raport cu lumea și cu ei înșiși, în direcția orizontului de așteptare al societății. Apreciem că valoarea comentariilor referitoare la consilierea filosofică rezidă în orientarea demersului propus de autor spre explicarea necesității creșterii nivelului discursului pe această temă prin abordarea filosofică a etapelor și a instrumentelor folosite în literatura și practica referitoare la dezvoltarea personală.

La o lectură atentă, observăm că textele primului capitol sunt formulări ale problemelor puse în discuție, explicații elaborate, argumente pertinente, propuneri sau întrebări care își găsesc răspuns sau dezvoltare și în al doilea capitol al cărții. Problemele discutate în termeni filosofici, etici și de comunicare primesc rezolvări în termeni poetici, critici sau de istorie literară, într-o manieră elegantă și într-un limbaj adecvat exegezei filosofice și literare.

Important mi se pare și faptul că profesorul Sandu Frunză aduce în atenția cititorilor autori și titluri care se referă la cercetări, evenimente și oameni de cultură aparținând spațiului transilvan: Theophil Magus în lucrările lui Leonard Oprea, Lucian Blaga în demonstrațiile propuse de Elena Abrudan, Michael S. Jones, Mircea Popa și Iulian Boldea. Interesante și bine argumentate mi se par comentariile despre efectul Grupării Echinox asupra vieții culturale clujene în viziunea regretatului Petru Poantă, discursul poetului Ion Mureșan despre apocalipsa cotidianului și absența iubirii în vitrina hermeneutică a lui Iulian Boldea, reflecția filosofică asupra destinului vieții umane în volumul de versuri *Universul Mama* al lui Vasile George Dâncu. Inspirațional este și discursul despre zbaterea ființei între cer și pământ la Flore Pop în *Demonul amiezii și alte poeme* sau cel despre dialog descoperite în cărțile lui Aurel Codoban și ale Oanei Boc de către Iulia Grad. Profunde și semnificative sunt comentariile referitoare la cartea părintelui Ioan Chirilă, *Scara cuvântului*, sau discuțiile despre conștiința simbolică a lumii la Dumitru Megheșan, cele despre science fiction la Lucian Vasile Szabo, despre comunicare în cartea colegilor Delia Cristina Balaban, Ioan Hosu și Meda Mucundorfeanu, și considerațiile referitoare la corectitudinea politică în viziunea profesorului Vasile Sebastian Dâncu.

În întregul lor, textele prezente în volum mărturisesc despre talentul de comentator, eseist și recenzent al profesorului de filosofie Sandu Frunză. Dincolo de comentariile pertinente asupra autorilor și subiectelor tratate în cărțile lor, textele demonstrează o bună cunoaștere a surselor bibliografice și a metodologiei de analiză a aspectelor tratate în fiecare lucrare. Și, chiar mai mult, Sandu Frunză își exprimă elegant regretul că anumite lucrări nu sunt suficient cunoscute, pentru a fi apreciate cum se cuvine. În acest caz, comentariul devine o invitație la lectură și o încercare de apropiere de subiectul prezentat prin explicații care beneficiază de argumente și aprecieri critice convingătoare. La finalul fiecărui capitol, autorul plasează texte prin care subliniază conștiința simbolică a lumii, iar prin demonstrația tendinței omului de a adăuga noi valențe ideatice și comportamentale situării sale în lume, autorul propune un final în cheie creștină. Autorul apreciază că tendința spre perfecționare, dezvoltare și evoluție a indivizilor se subsumează dorinței de a cunoaște împlinirea și deplinătatea, ca parte în procesul de transfigurare a omului, a lumii și a întregii creații. Acest final lasă deschise multiple posibilități de lectură și interpretare a fiecărui text și a cărții în ansamblul ei.

■

Vákár István- vicepreședinte Consiliul Județean Cluj; Bruno Bradt - grafician Germania; Mircea Arman - manager Revista Tribuna și Lucian Nastasă-Kovacs - manager Muzeul de Artă Cluj. Fotografie de Ani Bradea din Expoziția HOMO SUM

„Vortexul hipnotic al ambiguității”

Alexandru Sfârlea

Bruno Bradt „Familie”, tehnică mixtă, 2010, 150x100 cm

Rudy Roth
Geometriile contradictorii ale singurătății
Editura Ars Longa, Iași, 2019

Minipreфața semnată de Acad. Dumitru Radu Popescu la acest volum de debut al poetului Rudy Roth – trăitor în țara lui Don Quijote din 2012 – este ea însăși un poem eseistic, în stilul inconfundabil care l-a propulsat în marea literatură, ca romancier și dramaturg. Ni se amintește, sub tirul unor întrebări, că „s-ar putea să fie vorba în cartea lui Rudy Roth de un nou Adam, și de o nouă Evă, (...) care par sortiți unei treceri și tăceri misterioase” ? Este ea vocea-vocii adamice, sau este ecoul primului și singurului om paradisiac ?... Sau între foștii paradisiaci se încropește o altă soartă? (...) Iar soarta s-ar învălui în visele lor luminoase”. Ni se sugerează că „răspunsurile nu trebuie grăbite”, dar suntem înștiințați și că „talentul poetului se vede și atunci când e vorba de Adam și Eva – din ziua de azi”. Astfel că lectorul pornește să cunoască – sub asemenea auspicii... apriorice – lumea poetului și graficianului (cartea fiind populată de insolitele sale expresii grafice) Rudy Roth.

Chiar primul poem ne întâmpină cu trei întrebări (euharistice, poate?) care par să inducă acel sentiment acut și reverberant al originarității, care se mulează pe cuvântul ce semnifică profunditatea raportului antinomic tăcere/ rostire: *Din care șoaptă te-ai născut/ Și-n ce tăcere aparții,/De totu-n jurul tău e mut/ Și totuși prin cuvânt îmi vii?* Și cărei liniști te închini/ Și în ce suflet mă trăiești,/ Când în ecouri mă înclini/ Și *vocea-vocii mele ești? Nu îmi răspunde, e târziu/ Și timpu-mi cere alt răspuns,/ Mai bine spune-mi, al meu viu/ E-n harta sorții tale pus?*(Totuși). Este de subliniat „vocea-vocii mele”, pentru că, de-a lungul întregului volum, această sintagmă a dedublării semantice relevă o asumată sincronicitate: aceea a crezului poetic sublimat în ipostaza unei voite ambiguizări. Dar asta, în interioritatea unui timp perpetuu oscilant, suspendat, nu arareori, între ceea ce pura onticitate invederează în poem, și sugestia contrară, devoalată în paralel, din nevoia de a căuta alte întruchipări, alte *forma mentis* în arealul hipersensibil al incertitudinii: *Acolo-n podul veșniciei,/ Printre clepsidre incomplete/ Se dezgolește infinitul/ De sens, de semne și de sete. Acolo-n bezna resemnării,/ În colbul timpului pierdut,/ Mor amintiri și se nasc clipe,/ Fără sfârșit și început. Acolo-n lagărul uitării,/ Unde prezentul e și nu-i/ Stă visul nostru de iubire,/Închis în timpul nimănui.*(Acolo).

Motivul timpului revine, obsedant, obturând și perturbând aparenta infailibilitate a trăirilor (preponderent erotice, desigur) pentru că „Orișicând coboară timpul/ Prin fântânile negării”, „Stă visul nostru de iubire/ Închis în timpul nimănui”, „Doar secunda neiubirii/ Face timpului risipă”, „Când timpu-și ascunde-nchinarea-n detalii”, „Alteori pipăi timpul, ce-mi cade pe umeri”, „Deodată, timpul nostru fără nume/ Și-a dat sfârșitul într-un sens plebeu/ Ca orice timp de demi-uniune,/ În care eu nu sunt, și tu ești eu”, „Se destramă timpul în fâșii de alb”, și iată, la pagina 65, un fel de corolar nu doar temporal prin excelență, ci și arhetipal, prin geometrizarea oniricului în inclementa (dar și energizanta, ființial) temporalitate : *Lângă tâmple, aceeași tăcere/ Și cearcănele timpului,/ Scrijelite adânc/ Pe cadranul scorcjit/ Al ceasului moștenit de la tata. Lângă inimă, aceleași cioburi/ Înghesuite-n vechile vitralii/ Cu geometrii contradictorii,/ Lângă care, odinioară,/ Destinul îmi tatuase/ Visul tău pe pleoape ... Au șubrezit până și schelele/ De care strămoșii mei ceasornicari,/ Vânzători de timp pe datorie,/ Și-au rezemat aproape dintotdeauna/ Tristețile ereditare.* (Lângă).

Ei bine, a sosit... timpul, iată, să identific o inefabil-inocentă „desincronizare” a poetului Rudy Roth (temporar, cum altfel) de la acea monadă a dedublării, paradoxală doar în accepțiunea celor survolați de aripa scepticismului, înmiresmați, totuși, cu efluvii luminiscente din *Cântarea Cântărilor : (...) Și doar tu ai știut să mă vindeci de mine,/ Trăgând soarta de colțuri, ca să-ți faci adăpost,/ Iar când timpul iubirii s-a închis peste tine/ Ai brodat un nou sens, peste lipsa-mi de rost. Și tot tu necuprinsul să mi-l simți ai știut,/ Chiar de teama uitării în priviri o purtam/ Și mi-ai fost mereu Evă, ca atunci la-nceput,/ Chiar de eu nu ți-am fost, niciodată, Adam.* (Numai). De la această (trecătoare) stare – de autoculpabilizare irizată în evanescența iluziei – se ajunge, mai apoi, la ceea ce ne trimite cu gândul la chiar titlul acestui volum: exaltând, cu o suavă ambiguitate, înseși (in)temperanțele erosului și ale eclatantei interiorități: *Probabil că nu ai de unde să știi/ Că atunci când pășești desculță/ Peste singurătățile mele,/ Visul meu ia forma pașilor tăi. Probabil că nu ai de unde să știi/ Că permanent deformat de tălpile singurătății,/ Ultimul ciob din sufletul meu/ A devenit doar o dală semi-transparentă/ În pardoseala amintirilor.* (...) (Probabil). Suntem... teleportați apoi în tărâmuri cosmogonice și cu inflexiuni teleologice, unde luăm la cunoștință despre faptul că poetul – luând înfățișare adamică, desigur - ca personaj al ținuturilor paradisiace, își clamează obstinația recurențială, atunci când îi spune Jumătății sale „Că fără semnul păcatului tău,/ Sufletul meu n-ar fi avut niciodată / Vocația universului. (...) Adu-ți aminte de a unsprezecea poruncă/ Ce spune că-n rostul său/ Femeia nu trebuie să îmbătrânească / În brațele-n care s-a încărcat de singurătate”. Și-n alt loc (pag. 76) putem rezona, sau nu, cu „Acest deznodământ,/ Al antitezei singurătății, (care – n.m.) Nu e decât o autoprofeție/ Care s-a împlinit/ Înainte de termen”. (Negreșit). Dar am mai descoperit în acest volum insolit (asemeni înfățișărilor grafice) și (auto) insurgent, dar și inclement cu sinele devorat de „evitări”, doar că (și) dintre cele (de după) „autopsiile cotidiene ale amintirilor”, când „Începe să mă apese/ Faptul că tălpile tale/ Degeră azi lângă tăcerile altuia”.

Ehee... și iată acum (pag.129) și un poem ... obrăznicel de-a dreptul, să-i zic așa, de un curaj lingvistic și sur-realist- metaforic ce se impune atenției cu o indubitabilă pregnanță: *Câteva respirații/ Și mâna hotărâtă a timpului/ (timpul și iar timpul! – n.m. A. Sf.) Chiuretându-mi visele./ Naștere năclăită-n sânge/ Și-un destin/ ce-ncearcă să mă-mpingă/ înapoi în uterul nevieții./ Doare anti- nașterea asta,/ În care până și tu/ încerci să m-agăți de trompele uterine/ ale unei iubiri căreia nu-i aparțin.*(Câteva). Pentru că, într-un final deloc „paradisiac”, *A fost mai mult decât o antimetaforă a iubirii, În care eu ți-am trăit prezența/ Fără ca tu să fi fost, într-adevăr,/Cu mine.* Dar... totuși: Ți-oi încropi și-un dor în pripă/ Din setea ce în mine crește/ Și viața am să ți-o învălui/ Cu-n sens din sensul meu, firește. (Firește).

Rudy Roth – un remarcabil poet al iubirii, al acelui sentiment etern uman, care (poate) face din om neom, și invers (...)

■

Sjón – neosuprarealist din avangarda islandeză

Ştefan Manasia

Bruno Bradt „Paule", tehnică mixtă, 2019, 240x450 cm - detaliu

Sigurjón Birgir Sigurðsson s-a născut pe 27 august 1962 și a cunoscut faima internațională sub pseudonimul Sjón. Poet, romancier și textier, cîteva dintre proze i-au fost traduse și la noi (din engleză), generînd chiar apariția unui cult. În 2019, Sjón a venit în România, ca invitat al Festivalului internațional de literatură și traducere de la Iași, iar în 2020, la Polirom, îi apare primul roman tradus direct din islandeză – și e notabilă aici performanța traducătorului Ovio Olaru, care transpune ritmuri și țese în română, perfect, un întreg sistem de referințe și note, camuflat într-un roman experimental de 166 de pagini. Am așteptat o transpunere „fără intermediar" a autorului arctic tocmai pentru a-i descoperi, în română, nu atît lumea exotică (nu demult l-am citit pe Jón Kalman Stefánsson), cît fragmente cît mai fidel redate din propria narațiune interioară, pentru a stabili o conexiune psihică și emoțională cu scriitorul și cu personajul său recent. *Mánasteinn* se numește micul roman și Máni Steinn (sau Moonstone, în română Piatra Lunii), eroul acestei drame plasate în Reykjavíkul anilor 1918-1929, cu o extensie conclusivă în 1993.

Onorînd memoria unui frate mort de SIDA în 1993 și alintat Bósi („marinar, alcoolic, scriitor, socialist și homosexual"), Sjón scrie *Mánasteinn. Băiatul care n-a existat niciodată*, adicăistoria „de buzunar" a unei ființe lichide, transparente, silite în permanență să se deghizeze și să se cenzureze. Mánasteinn este un adolescent orfan, crescut de o rudă îndepărtată – sora sau verișoara unei străbunici. (Viața acesteia în mansarda unei case „de socialiști", prosperi, generoși, chiar dacă scrutate parcimonios, are pregnanță, are culoare asemeni secvențelor dintr-un film de Bille August sau de Ingmar Bergman – e, în sine, un rhoman în rhoman.) Máni s-a născut într-o leprozerie, unde mama îi moare în cele din urmă. După un an petrecut la spital, monitorizat pînă se constată că nu dă semne ale infamantei boli, este trimis în grija acestei rude la Reykjavík. Face puțină școală și devine un as al cameleonismului. Pozează într-o ființă retardată și inofensivă. Islanda se pregătește să-și obțină independența de la Danemarca, Bătrînul Continent își măcelărește milioane de progenituri în prima conflagrație mondială – Máni își descoperă acum bisexualitatea și, în timp ce nu ezită să-și ofere serviciile domnilor generoși, se ascunde totuși abil de judecata unei societăți puritane. În somn, poartă la gît eșarfa roșie ca sîngele oferită de Sóla, adolescenta pe care o iubește convulsiv, într-atît încît eludează superstiția conform căreia eșarfa sau fularul legate la gît, noaptea, te pot sugruma. Abandonează fără remușcări școala și cercetășia pe stil islandez. E comisionar, oniromant, leneș (ca orice adolescent), se inițiază în sexul ilicit, supus oprobriului public și, în paralel, în cinematograful mut, care-și atinge zenitul în anii aceia.

Sjón este un poet neosuprarealist (din grupul islandez Meduza), textier al muzicienei avangardiste Björk. Prin urmare, am fost încîntat să descopăr textul acesta fragmentar, aluziv, colajat, ekfrastic, ricoșînd din romanele lui Breton sau, mai aproape de noi, din docuficțiunile unui W. G. Sebald. Romanul scanează empatic dramele comunității homosexuale, deconstruind o microistorie – ne asigură autorul – inventată; în sens mai larg, amendează instituția țapului ispășitor căreia, o știm de la René Girard, i-a căzut victimă, încă de la începutul timpurilor, atîta omenire. Urmașii vikingilor, modelați de clima și de geografia arctică, de condițiile extreme persecută, instinctiv, animalic, leproșii, orfanii, homosexualii: repudiază alteritatea. Războiul e pe sfîrșite pe continent, cinematograful joacă în Reykjavík rolul pe care mallul îl joacă în orașul românesc de astăzi cînd, la bordul unui vapor englez sau danez – și este, firește, mai convenabil să consideri așa – sosește noul inamic invizibil: gripa spaniolă.

E modul ironic al istoriei (literaturii) de a ne trata. Sjón publică în 2013 o carte despre o catastrofă de acum un secol și pare să descrie, într-o alegorie, nebunia anului 2020.

Societatea (postumană?) identifică zilele acestea țapi ispășitori diferiți: ironia, sarcasmul, elita bărbaților albi hetero ș.a.m.d. O nouă epidemie (globală) ne silește la defensivă comună, la un fel de dictatură medicală, politică (detestabilă pentru firile *wild & angry*, pentru anarhiști, pentru Agamben).

Citim despre tinerii de acum un secol – cu exasperare, cu ironie, resemnat:

„S-a lăsat tăcerea peste sălile de cinema în cele cinci zile trecute de la primul deces înregistrat în urma sălbaticei gripe. Locuitorii orașului, însă, au insistat să vină la film, în special tinerii, al căror răspuns la teama de epidemie este să se înghesuie laolaltă, în timp ce adulții rămîn acasă. În cinematografe e mai cald decît în multe dintre case, penuria de cărbune și prețul ridicat al petrolului lampant încep să se resimtă, iar cel mai bine e să stai pe locurile situate cel mai departe de ieșirea din săli." (p.53)

Acutizarea sentimentului independentist, lupta cu pandemia (eroic descrisă, simplu și percutant, la Sjón), persecuția gayilor și filistinismul de la 1900 și ceva sînt luminate de traiectoria meteorică a lui Máni, adolescentul din Reykjavík, care ar fi astăzi, dacă ar mai trăi, unul dintre cei mai longevivi rebeli de pe pămînt. Sjón îi întreține abil biografia (inventată) cu altele (fantasmatice) ale unor britanici din industria filmului, a unui medic aureolat de stăpînirea flagelului gripei spaniole-n Islanda – clorul, la fel de bun acum, ca atunci. Fotogramele inserate în text îți potențează anxietatea și plăcerea (deși recunoști aici stilul lui André Breton). Narațiunea interioară a lui Máni e infestată de cinema – ca orice băiat deștept el își reconstruiește, remodelează în minte „filmele", mult timp după ce a părăsit sala de proiecție sau cabina, încinsă ca o saună, a proiecționistului gay. Fantasmele și delirul erotic rescriu – în delicioase geme literare – secvențe din codul ADN al Întîmplărilor în irealitatea imediată, un artefact splendid care nu va cunoaște niciodată nici măcar o zecime din succesul lui *Mánasteinn* ori al lui Sjón. Iată:

„Băiatul nu mai are nevoie de sînge sau oase, de mușchi sau intestine. Își dizolvă corpul, transformînd materia solidă în lichid, începînd din interior și aruncînd totul afară, pînă cînd se scurge prin fiecare orificiu. Devine o umbră care trece de la un om la altul și nimeni nu mai e întreg pînă nu îl aruncă la rîndul său mai departe." (p.77) Sau secvența de senzualitate blecherian-cărtăresciană, ambiguă, pe ritmul căreia ne evacuăm din spațiul recenzat: „Seara cînd păsările de pe țărm deja s-au înecat în sîngele băiatului, Sóla Gudb... vine să-l ia pe Máni Steinn de pe sîrmă. Îl ia apoi acasă și se îmbracă cu el. I se pare că buzele lui roșii, ochii dați cu rimel și cerceii lui îi vin bine, dar îi șterge mustața și îi taie unghiile." (p.78)

■

Enciclopedia anticipației românești

Gheorghe Glodeanu

Alături de Ion Hobana, Florin Manolescu și Cornel Robu, Mircea Opriță se numără printre cei mai importanți exegeți români ai literaturii de anticipație. Ba mai mult, având în vedere insistența cu care reputatul prozator, critic și traducător s-a întors asupra problemei de-a lungul timpului, aș spune că, la ora actuală, el este cel mai prestigios. Afirmația este susținută și de cele două volume masive intitulate *Enciclopedia anticipației românești*. Apărut în colecția „Seniorii imaginației" a Editurii Eagle în 2016, primul volum reunește o serie de *Portrete exemplare*. Tipărit un an mai târziu, tomul următor este un *Caleidoscop* de autori și de opere ce tinde către exhaustivitate. În felul acesta, cititorul are la îndemână ampla panoramă a unui gen care, deși are adepții lui înfocați, încă nu se bucură de prestigiul pe care l-a cucerit în literatura occidentală. De vină este, desigur, diferența de valoare față de creațiile de vârf ale literaturii universale (mă gândesc, cu predilecție, la cea americană), unde SF-ul are un alt statut și unde a dat câteva nume importante, al căror prestigiu a fost consolidat și prin mai multe transpuneri cinematografice de excepție. Acest lucru nu înseamnă însă că ar trebui să minimalizăm condiția SF-ului românesc.

Lucrare de referință, *Enciclopedia anticipației românești* are meritul de a oferi numeroase informații despre cvasitotalitatea autorilor care au abordat acest gen proteic. Dând dovadă de o remarcabilă capacitate de sinteză, Mircea Opriță trece în revistă un număr impresionant de autori și de opere. Unii mai cunoscuți, alții mai puțin.

În fruntea primului volum se găsește un text intitulat *SF-ul ca literatură ex-centrică*, în care exegetul expune principiile care au stat la baza elaborării lucrării. Mircea Opriță abordează problema formelor literare și recunoaște statutul de gen minor al literaturii de anticipație. Din fericire, valoarea unei opere de ficțiune nu este dată de forma căreia îi aparține. Cu toate acestea, într-o istoriografie canonică, scrierile de aventură exotică, istorică, polițistă, fantastică, științifico-fantastică etc. sunt etichetate, de regulă, ca niște produse marginale. Drept o literatură populară, de consum, fără veleități artistice deosebite. Din fericire, asemenea afirmații sunt contrazise de capodoperele ce scapă de sub prejudecata teoretică. Cu toate acestea, o privire condescendentă a marcat și cercetările de istorie și critică literară, unde lucrările aparținând literaturii de consum au fost privite cu reală superficialitate. O anumită schimbare de optică s-a petrecut odată cu apariția postmodernismului, ceea ce a dus la reconfigurarea canonului. Scriitorii de azi nu mai respectă cu strictețe delimitarea dintre genurile considerate elevate și cele situate la periferia literaturii. Nu întâmplător, în creația unor importanți scriitori occidentali au început să apară și o serie de motive ce păreau a fi apanajul exclusiv al literaturii de consum. Un bun exemplu ar putea fi hulitul roman polițist, de la care autorii cei mai prestigioși împrumută cultul misterului și tehnica suspansului. Mircea Opriță remarcă transformările intervenite în sfera literaturii, îngrădirile canonice fiind refuzate tot mai mult de către autori. Drept consecință, relația dintre scrisul elevat și literatura de consum s-a schimbat în mod radical. Noua perspectivă este identificată și în sfera comentariului critic, care a cunoscut o curajoasă restructurare. În acest sens, Mircea Opriță îl citează pe cercetătorul spaniol Mariano Martin Rodriguez, care a abordat pe larg relația dintre tradiție și inovație în istoriografia literară românească de azi, cu aplicații pe literatura științifico-fantastică. La rândul lui, Mircea Opriță repune în discuție problema rutinizării canonului. Deși timp îndelungat a fost tratat cu un vădit dispreț, SF-ul nu mai este considerat un gen minor, cultivat de veleitari, ci o literatură ex-centrică, „în sensul de creație oarecum insolită, care și-a impus în chip deliberat o poziție specială față de literatura tradițională". Pledoaria lui Mircea Opriță în favoarea literaturii de anticipație trădează ideea necesității reconsiderării vechilor canoane, necesitate impusă de modernitatea literaturii SF și de succesul tot mai mare al genului printre cititori. A fi ex-centric – precizează exegetul – nu înseamnă numai „a fi neobișnuit, ciudat, bizar, extravagant", ci a te îndepărta de centru. Anticipația nu este considerată un produs incompatibil cu arta, ci reprezintă o manieră diferită de a face literatură. Noile tendințe din sfera criticii și a istoriografiei sunt în măsură să descopere valoarea și frumusețea genurilor marginale. Ignorate adesea pe nedrept, acestea pot fi investigate cu aceleași instrumente cu care este abordată și marea literatură. Genurile considerate minore nu se limitează doar la literatura de consum, ci produc adesea și lucrări excelente, comparabile cu cele situate în zona centrală a literaturii. Prin „asimilarea canonică a zonelor marginale", postmodernismul a dus la anularea centrului unic. Acest lucru poate declanșa și o reconsiderare necesară a literaturii de anticipație, care a dat numeroase opere de succes în ultimii ani, „deloc inferioare producțiilor de calitate din zona centrală a literaturii".

Analizând realitățile culturale autohtone, Mircea Opriță se vede obligat să recunoască atât influența modelelor străine (îndeosebi sovietice și anglo-americane), cât și existența unor valori certe. Deși scriitorul român nu a beneficiat de condițiile tipografice din alte arii geografice, un ochi critic exersat poate identifica un număr destul de important de scriitori care s-au dedicat literaturii de anticipație. Printre autorii care au conferit strălucire genului, Mircea Opriță îi numește mai întâi pe „clasicii" genului, Felix Aderca și Victor Anestin. Apoi îi trece în revistă pe contemporani: Gheorghe Săsărman, Mihail Grămescu, Liviu Radu, Sebastian A. Corn, Dănuț Ungureanu, Michael Hăulică și alții. Maeștrii incontestabili ai domeniului sunt considerați Vladimir Colin, Ion Hobana, Adrian Rogoz, Victor Kernbach și Horia Aramă. Pe lângă operele literare propriu-zise, complexitatea SF-ului românesc este demonstrată și de apariția unei conștiințe teoretice pe măsură. Studiile temeinice semnate de către Ion Hobana, Florin Manolescu, Cornel Robu și Mircea Opriță vorbesc despre maturitatea la care a ajuns genul pe tărâm autohton. Ba mai mult, am putea spune că, în unele cazuri, lucrările teoretice depășesc prin valoare operele literare propriu-zise. Nu întâmplător, Mircea Opriță laudă investigațiile

Bruno Bradt - expoziția HOMO SUM, fotografie de Ani Bradea

realizate de Cornel Robu, teoreticianul subtil care a remodelat conceptul de sublim „într-o cheie pentru science-fiction".

În comentariile sale, Mircea Opriță își asumă o metodă de lucru pe care o aplică la fiecare din cele șaptesprezece capitole ale cărții. Numărul acestora crește foarte mult în volumul al doilea al investigației, o adevărată panoramă (autorul își numește cartea *Caleidoscop*) a anticipației românești. Mai întâi este rezumată biografia și activitatea literară a fiecărui autor, fișa bio-bibliografică fiind urmată de analiza unor texte reprezentative. Felix Aderca, Victor Anestin, Ion Hobana, Vladimir Colin, Adrian Rogoz, Sergiu Fărcășan, Victor Kernbach, Camil Baciu, Horia Aramă, Georgina-Viorica Rogoz, George Anania, Gheorghe Săsărman, Ovid. S. Crohmălniceanu, Florin Manolescu, Mihail Grămescu, Liviu Radu, Cornel Robu devin personajele unei cărți fascinante. Abordarea autorilor este cronologică. Exegetul nu își propune tipologii, ci schițează portretul spiritual al fiecărui creator. În felul acesta se explică de ce prozatorii se găsesc în imediata vecinătate a criticilor și teoreticienilor literari.

Galeria autorilor se deschide cu un interesant profil al lui Felix Aderca, creatorul unei distopii exemplare, și se încheie cu un studiu elogios dedicat profesorului Cornel Robu. Este interesant felul în care Mircea Opriță se raportează la ceilalți teoreticieni ai genului. În cazul lui Ion Hobana, exegetul face *Elogiul unei cariere* dedicate literaturii de anticipație. Pe lângă multe alte lucrări, acesta este semnatarul unor monografii consacrate lui Jules Verne și H.G. Wells, dar și al unui amplu studiu dedicat literaturii SF. Trecând la Florin Manolescu, Mircea Opriță reține faptul că exegetul este autorul primei sinteze teoretice românești dedicate literaturii de anticipație. În cazul lui Cornel Robu, criticul insistă pe ineditul punctelor de vedere avansate. Excelent cunoscător al teoriei literaturii, profesorul universitar are meritul de a fi contrazis câteva din prejudecățile ce planează asupra genului. Singura absență notabilă din această galerie exemplară este Mircea Opriță însuși, care și-a dedicat întreaga activitate cultivării unui gen marginalizat pe nedrept.

Riguroase, ingenioase și foarte bine documentate, scrierile lui Mircea Opriță alcătuiesc o excelentă pledoarie pentru literatura de anticipație.

■

„Eseostudiile” lui Iulian Cătălui

Adrian Ţion

După cum procedează majoritatea criticilor literari care se respectă, harnicul critic literar și eseist brașovean Iulian Cătălui și-a adunat munca de 15 ani, adică articolele răspândite prin publicații între 2005 și 2020, firește, după o riguroasă selecție, într-un substanțial volum de 330 de pagini, intitulat *Dinamica și degradarea limbii române. Eseostudii și cronici literare*. Concepută în două subdiviziuni sensibil distincte, cartea conține cronici literare, eseuri, recenzii reunite sub compusul atracțios cuprinzător și fiabil „eseostudii”. Astfel că avem în prima parte un vast studiu bine documentat și grațios dezvoltat, axat pe probleme de politică lingvistică și un mozaic de texte vizând viața culturală și literară a Brașovului în partea a doua. În explicitarea termenului compus *eseostudii*, Apollon Cristodullo precizează, dacă mai era nevoie, că el reprezintă „o rețetă literară nouă, posibil «o specie cărturărească pe cale de apariție»”. Ce să vezi? Rețeta și produsele realizate, iată, au apărut și textele îmbrăcate în această hlamidă luxoasă glisează voioase spre a intra în atenția cititorilor!

Cu amprentă didacticistă, dar nu doctorală, ci jovial ironică de cele mai multe ori, Iulian Cătălui ia în discuție „dinamica limbii de-a lungul timpului”, ajungând, *ab ovo*, la simbolistica Turnului Babel, care pentru Dante era „imaginea condiției umane”. Pornind de la „omul căzut din starea paradiziacă în care nu exista decât o singură limbă”, autorul studiului ajunge la starea actuală a limbii române, invocând și analizând „legea Pruteanu”, care s-a dovedit, din păcate, ineficientă în protecția limbii dur batjocorite, procesul degradării ei fiind însoțit de o „îngrijorătoare prăbușire a nivelului cultural general”. Existența post-paradiziacă a omului e exemplificată amănunțit la nivel livresc prin romanele lui Mircea Eliade *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*, populate cu eroi „urmași ai «omului din subterană» dostoievskian, ai «supraomului» nietzscean, ai «omului sfârșit» papinian și ai omului «actului gratuit» gidian”. Eseistul brașovean se dovedește a fi surprinzător de sintetic în anliza sa, atent cu încadrările în epocă și cu disputele generaționiste, iscate de fresca tinerei generații supusă atenției din romanele „«realiste», «existențialiste», trăiliste, autenticiste” ale lui Eliade. Exegeza e pătrunzătoare și convingătoare în ansamblul ei.

Întru apărarea lui Octavian Paler, eseistul născut în Făgăraș inserează în volum articolul publicat în revista „Tribuna” *Publicistica politică a lui Octavian Paler: Implicare ideologică și reală în România postdecembristă*. (De altfel, multe din textele adunate în volum au fost publicate în revista clujeană *Tribuna*.) Paler este degrevat de „sarcinile” compromițătoare făcute sub comunism, așa-zisele sarcini de serviciu, și prezentat în adevărata lumină a spiritului său aspru combativ și iubitor de democrație reală. Scriitorul născut la Lisa, localitate de la poalele Munților Făgăraș, recunoaște că puținele lui forme de vitejie din timpul comunismului au fost „mici victorii asupra fricii”. Obsesia productivă a lui Iulian Cătălui în cadrul comentariului literar-eseistic este aceea de a merge la originea temei, a cuvântului sau a pilonului literar, văzut preponderent ca reper sau „contrafort” explicitar al unei construcții livrești. Atunci când vorbește despre *Modernism și avangardă la Adrian Marino și Matei Călinescu,* de pildă, înțelege să răscolească originile celor doi termeni într-o avalanșă de definiții și trimiteri ce tind spre a fi larg cuprinzătoare, exhaustive dacă se poate. Avem, de pildă, o adevărată istorie a cuvântului „modernist”. Când vorbește despre sonetistul brașovean Adrian Munteanu și volumul său *Paingul orb,* deschide o acoladă în arta sonetului, subliniind că Eminescu folosește sonetul italian, petrarchian, amintește de primul sonetist de la noi în persoana lui Gheorghe Asachi, pentru a constata „prestigiul pierdut” al sonetului în actualitate și purcede la explicarea termenului *paing*

Bruno Bradt „Ce bine că exişti!”, tehnică mixtă, 2011, 110x50 cm

și găsește originea lui la Dosoftei. Când are de analizat un jurnal de călătorie, merge la explicarea sintagmei, când comentează aforismele lui Florea Dudiță, merge la originea aforismului... și așa mai departe. Informația e vastă și seducătoare în sine, e considerată soclul pe care se așază forma statuii „grăitoare” cu tot conținutul ei de semne și semnificații. „Eseostudiile” lui Iulian Cătălui sunt texte scrise cu acribie profesională, structurate ca atare, uneori pe paragrafe, ale unui cercetător pasionat să afle, să descopere și să împărtășească pătimaș cu virtualii cititori rezultatele cercetărilor sale. Paralela între Adrian Marino și Matei Călinescu pune în evidență „fețele modernității” în dihotomie antitetică, riguros evidențiată. La Marino se subliniază o „abordare de tip enciclopedic, fără să ofere o concepție originală”, eseul său este „arid și plicticos”, în vreme ce la Matei Călinescu se distinge un „dialog interdisciplinar viu, atractiv, viziune mai largă”, „modernitatea deschide calea revoltelor avangardei” și se adâncește, inevitabil, în descrierea fenomenului avangardist. Iulian Cătălui promovează cu dezinvoltură un procedeu de absorbire a informației în comentariul năvalnic distribuit în fraze lungi, marqueziene, „kilometric-amazoniene” (după cum spune el despre proza lui Marius Petrescu), laborioase, vizând complementaritatea discursului critic, fără să altereze spontaneitatea observațiilor șugubăț inserate în text.

Interesul eseistului brașovean se îndreaptă și spre introspectarea curajoasă și riscantă adesea a unor aspecte aburoase, incitante din istorie sau religie, printre care moartea lui Decebal sau *Influențele Imperiului Otoman asupra românilor*, insistând mai ales în acest din urmă studiu asupra cercetării zestrei lingvistice provenite din turcă, o moștenire considerabilă. În interpretarea liberă a cultului *Marianic* sau *Mariologic* în creștinism și islam, „autorele” (pentru a imita apelativul colocvial folosit degajat de multe ori de Iulian Cătălui însuși în analizele sale despre alți autori) abordează lucid problema întoarcerii răului actual (disensiunile insurmontabile) spre binele comunitar. Credința în cultul Marianic (comun celor două mari religii) „se poate

Ani Bradea - expoziția HOMO SUM, fotografie de Florin Gherasim

reînnoi, revitaliza dacă ei (practicanții) vor adopta, chiar și în ultimul ceas, exemplul Fecioarei Maria", speră eseistul.

Din recenziile la cărțile scriitorilor brașoveni (cunoscuți sau mai puțin cunoscuți) ies în evidență stăruințele criticului literar de a configura, prin fraze adesea encomiastice, relieful acestui areal cultural, binecunoscut autorului. El spune lucrurilor pe nume; de pildă: Marius Petrescu (cel ce a scris *Întâlniri cu Iosefina*) „este livresc, un prozator făcut, nu născut", dar continuă să-l comenteze vizavi de Márquqz, Bastos și Carpentier, meteahnă incorigibilă de a pune alături scriitura regională, stimabilă de altfel, de o capodoperă universală. Dar vina aceasta îi este iertată văzând cât patos pune Iulian Cătălui în elaborarea plină de competență a textului critic. Se pare că el folosește de multe ori cartea recenzată ca pretext sau trambulină pentru a accede în sfera marilor teme, marilor cărți și marilor autori. În eseu, ca și în dragoste, orice e posibil, nu-i așa? E drept, el poate fi dur, nu numai jucăuș, și chiar este uneori. În cronica la volumul *Misterele istoriei: religie, politică, bani* de masonul Eugen Ovidiu Chirovici ironizează pe drept cuvânt părerea acestuia conform căreia răscoala lui Horea a fost un preambul la Revoluția Franceză. După cum dă cu tifla în aserțiunea masonului care susține teza aberantă „jos cu istoricii, sus cu senzaționalul și teoria conspirației".

Degajat și sprințar, Iulian Cătălui amintește despre „romanele cu voie de la Securitate ale lui Buzura", cârciuma-restaurant din Brașov „Grădina lui Ion", loc al boemei, Brașovul numit de Ion Topolog „orașul multicultural, un adevărat Salzburg", dar și despre nesățioasa prințesă Maruca Cantacuzino care avea trei amanți simultan printre care se număra și George Enescu. Sunt luate în discuție cărțile care vorbesc despre memoria locului cum este *Martirul* de Mircea Brenciu, un omagiu adus artistului plastic brașovean Liviu Babeș, „acest Jan Palach al României" care și-a dat foc pe pârtia de ski din Poiana Brașov în 2 martie 1989, o adevărată „torță pentru «luminarea tuturor torționarilor»". Revolta muncitorilor brașoveni din 15 noiembrie 1987 e amintită în contextul discutării cărții *Theophil Magus în America* de Leonard Oprea, autentic dizident brașovean, participant la revoltă, azi în America. Autorul „eseostudii"-lor alunecă dezinvolt spre stilul sarcastic, inventiv în pigmentații lingvistice peiorative precum „vremelnicul satrapo-tiran de Scornicești", lovitură de stat – revoluție – „loviluție", „puciluție-zaveră" și alte picanterii de acest fel, rămânând la fel de sever în judecățile de valoare. Ion Biberi e „un uomo universale", de structură enciclopedică, dar un scriitor uitat, la Petru Dumitriu este amintit „înfiorătorul, dezgustătorul roman *Drum fără pulbere*", la Felicia Popa apare compusul „esopamflet" și autorul se simte obligat, ca de obicei, să explice ce e pamfletul. Obsesia lumii de azi, expresie a egoismului gregar, exacerbat, este *sefimania* analizată în romanul lui Gabriel Stan intitulat chiar așa: *Sefiefrenia*.

Pledoaria pentru eseul literar-filosofic este apreciată prin prisma scriiturii filosofului timișorean Cosmin Neidoni care subliniază că în zilele noastre „filosofia nu-și mai poate permite să fie numai filosofie și nici literatura să fie numai literatură, ci undeva la răspântia, întretăierea celor două moduri de exprimare a gândirii și emoției". Este direcția pe care se înscrie structura „eseostudiilor" cătăluiniene din aceast volum, parțial discutat aici. Ceea ce scrie Iulian Cătălui despre cartea de recenzii, cronici și eseuri *Navigări și întoarceri* a deja celebrului estetician A. I. Brumaru i se potrivește mănușă lui însuși. În felul acesta ne întoarcem la simbolul Turnului Babel, după o planare rotită pe deasupra miracolului zăvorât prin cuvânt în cărți. Într-adevăr, cartea lui Iulian Cătălui *Dinamica și degradarea limbii române. Eseostudii și cronici literare* este „un fel de excursiune culturală, literară și filosofică, o corăbiere, o navigație printre zeci de cărți". O aventură livrescă palpitantă, aș adăuga eu, premisa unei cunoașteri aprofundate a lumii literare din arealul brașovean și nu numai, o delectare spirituală de mare folos pentru cititor.

■

Bruno Bradt „Ochelarii roz bonbon", tehnică mixtă, 2011, 160x160 cm

Vákár István, Lucian Nastasă-Kovacs, Mircea Arman, Bruno Bradt - expoziția HOMO SUM, fotografie de Ani Bradea

Nostalgic și meditativ

Constantin Cubleșan

Cu o statornicie admirabilă, Nicolae Silade cultivă specia lirică a poemului în proză, foarte puțin practicată la noi, în ciuda faptului că oferă mari posibilități de exprimare liberă. Noul volum, *everest* (Editura Brumar, Timișoara, 2020) este ilustrativ în totul. Această formulă poetică constituie, la drept vorbind, o opțiune oarecum programatică a sa („dintotdeauna mi-am dorit să scriu pentru totdeauna/ să surprind întotdeauna *acel indescifrabil*/ care să nu fie *nici prea poezie nici prea proză* /.../ această declarație de dragoste pe proprie răspundere" – *declarație de dragoste...*), formulă în care își vede modalitatea de exprimare proprie, originală: „nimeni nu a spus totul despre tot cum voi spune eu" (*chilia sfântului...*).

Nostalgic și meditativ, Nicolae Silade are un discurs liric confesiv, calm, condus de o afectivitate pregnantă, ce insinuează un fals biografism: „stau aici pe malul cernei într-o cameră de 4x4 cu un frigider/ într-un colț un calorifer în altul /.../ din când în când ies pe terasă la o cafea o țigară și privesc/ ruinele de peste drum ruinele comunismului îmi spun/ o frunză de nuc cade la picioarele mele o ridic studiez cu atenție/ apoi îi dau drumul pe apă" – (*everest*). Sunt cuprinse în această *mărturisire de sine*, dacă dorești să le descoperi, coordonatele esențiale ale poeziei sale. Mai întâi, o stare contemplativă, poetul având plăcerea de a admira peisajul, hibernal mai ales („iarna la munte nu se compară cu vara la mare, și iarna încă nu-i/ un anotimp, e un regat, e o țară. nu e peisajul care devine tablou./ e chiar tabloul realității reale /.../ în acest rai e o mare bucurie să ajungi aici o mare bucurie să/ privești. dar și mai mare să vezi cum se albește împrejurul, și cât de/ alb devine. mai alb ca începutul. o nesfârșire albă peste care nimeni/ n-a pășit vreodată. o nesfârșire albă peste care dumnezeu a presărat// cristale" – *zăpezile de la stâna de vale*, III); nu e totuși un peisagist, un pictural. Cadrul natural îl provoacă întotdeauna la reflecție, la meditațuie asupra existenței înseși, într-o ritualizare mistică a spectacolului vieții: „toată noaptea să stai să privești cum ninge. cum crește zăpada/ zăpada care acoperă totul /.../ și după înghețul care a cuprins lumea noastră de gheață să ieși singur în/ lumea zăpezii singur în nesfârșirea albă când soarele își împrăștie razele// peste munții înzăpeziți. peste brazii ninși. peste drumurile ascunse vederii /.../ da să ieși singur din/ singurătatea ta. să intri în singurătatea lui dumnezeu". Discursul se metaforizează astfel, observația asupra realității primește gravitatea conștientizării comuniunii cu miracolul de dincolo de percepția direct-senzorială – „dimineața devreme când pescărușii încă dorm pe nisipuri și mulțimea/ pe țărm așteaptă ca pe-un miracol răsăritul (câte miracole numără viața/ noastră nu se întreabă nimeni?) când soarele programat să răsară la 6:26/ încă mai stăruie pe sub valuri (parcă voind să ne-arate că știința nu știe tot/ că între iluzie și realitate de-o frumusețe fără seamăn e iluzia realității)" – *marea cea mare*. Apoi, Nicolae Silade e un sentimental care știe să-și cenzureze însă cu eleganță efuziunile de acest fel, mai ales atunci când poetizează predispoziții erotice, căci nu scrie poezii de dragoste, în accepțiunea comună a exercițiului *cântării* iubirii, cât comentează, oarecum peisagistic, deșteptarea sentimentului în sine, lăsând impresia unui spectator al acesteia, ce caută sensuri livrești pentru adorarea femeii: „din balcon am zărit o femeie goală pe plajă. și mi-am/ amintit de eva. și mi-am zis că lumea începe cu ea. lumea/ dragostei. celelalte lumi sunt doar închipuire. maya. nirvana/ e dragostea. fără ea nu începe nimic. fără ea totul sfârșește./ îndrădostește-mă, doamne, îndrăgostește-mă!" (*versetele de la marea neagră*).

Asemenea pasaje de reflecție (de meditație) asupra sensurilor existențialității sunt prezente aproape fără excepție în întregul său discurs liric, asumându-și personal trăirile: – singurătatea („da. să ieși singur din/ singurătatea ta. să intri în singurătatea lui dumnezeu. strălucitoare. să vezi// ceea ce vede doar el. să te bucuri de ceea ce vezi. acolo unde nimeni nu/ mai vede nimic *iubirea care mișcă sori și stele* da. să fii acolo unde e totul./ unde totul e să fii" – *zăpezile de la stâna de vale*, VI) – visul ca realitate sau realitatea ca vis („realitatea asta în care ne/ trezim este tot un vis da un vis mai real decât pot spune așa mult mai/ real și mult mai frumos decât toate visele pe care le visează omul în/ trecerea lui prin visul lui dumnezeu și nu pot să nu mă întreb unde/ sfârșește visul unde// începe realitatea cine al cui vis este cine a visat pe cine și cine a fost/ viu în vis și cine este viu în realitate în realitatea asta care este tot/ un vis dă-ne doamne o realitate de vis în care să visăm să visăm să/ visăm cu ochii deschiși" – *o realitate de vis*) – libertatea („nu m-am gândit niciodată la libertate nuuuu pentru că gândurile mele ori/ nu sunt ale mele ori libertatea mea nu este libertate dar am tot așteptat/ să fiu liber de sărbători /.../ viața asta o viața asta în care ești liber să fii liber să mori în libertate/ oare nu e cea mai minunată captivitate mă întreb în timp ce aștept să fiu/ liber de sărbători" – *Liber în captivitate/ captiv în libertate*) ș.a.

Vákár István și Bruno Bradt, expoziția HOMO SUM, fotografie de Ani Bradea

Problematizarea realității trece prin propriul afect, susținut (dublat) de o meditație dramatică asupra vieții, a vieții în care se mișcă neîncetat ca un observator subiectiv (cum altfel?) al acesteia, exultând oarecum patetic întru frumusețile ei („răsare pentru prima oară soarele și răsare pentru mine și răsare/ din mine precum eu răsar din toate lucrurile pentru a lăuda toate/ lucrurile pe care le-am găsit făcute da și le-am refăcut întru lauda/ facerii și desfacerii întru lauda creației care se creează pe sine și/ nu încetează nici după moarte moartea morții dacă vreți învierea" – *pădurea verde*), sau oripilându-se observând și reținând mizeriile realității concrete pe care le *descrie* într-un soi de aqua-forte: „câtă liniște dimineața în cartierul muncitoresc după ce a murit/ comunismul dacii ruginite bălării cât casa și blocuri fără uși și fără/ ferestre fără locatari ca un cimitir fără morți și alei pline de gropi/ și tomberoane de sârmă cu peturi de bere și bătrâna aceea care/ adună deșeuri stau într-un opel și-o privesc îi tremură mâinile// dar tot nu se lasă mai are doi dinți dar încă mai caută și părul/ ei alb și hainele negre spun totul despre ea despre noi dar cine/ o vede cu mâini tremurânde adună deșeuri cu mâini tremurânde/ adună gunoaie un gunoi și comunismul a fost și capitalismul la/ gunoi va ajunge dacă n-o vede pe bătrâna care adună deșeuri" (*Cartier*).

Poemele în proză ale lui Nicolae Silade au în retorica lor o mare încărcătură meditativă în ordine filosofică asupra lumii, asupra existenței lumii, totul însă pornind de la propria experiență de viață, de la impresiile provocate de realitatea ambiantă pe care o percepe, de obicei, din perspectiva contemplării, fie natura, anotimpurile în dinamica lor miraculoasă (vară/iarnă/ primăvară), introducând în metaforicul versurilor o marcată tentă religioasă, asumată organic. Își introspectează poziția în lume, comunicând impresiile și mai ales ideatica într-un soi de colocvialitate discursivă, poetizând trecerea timpului ca pe un dat al parcurgerii drumului spre finitudine: „credeai că totul se încheie aici. dar nu se încheie. totul/ continuă. ai văzut anotimpurile lumii. anotimpurile omului./ și anotimpurile vieții. dar după un timp vine alt anotimp. un/ anotimp al versului. anotimpul universului. vine un timp fără// de timp. un fel de ieșire din timpul lumii. un fel de intrare/ într-un timp personal. iar timpul tău personal nu are nicio/ legătură cu anotimpurile lumii. pe care le privești detașat/ de undeva de sus de foarte sus. din timpul în care exiști.// din timpul și din locul în care exiști. cu adevărat. și ceea/ ce vezi este lumea pe care ai biruit-o. este omul. fratele tău./ și este soarele. fratele omului. și pământul întors în pământ./ viața și moartea indestructibil legate de la facerea lumii" (*un anotimp în paradis*).

Lirica aceasta cu insinuări epice în dezvoltarea metaforică a meditației asupra propriei condiții existențiale într-un timp diurn perceput ca dimensionalitate parabolică a faptului/a gestului aparent banal, consumat cu o participare sentimentală în marele *anotimp* existențial al firii, marchează originalitatea expresiei poetului Nicolae Silade, asigurându-i astfel un loc aparte în pleada scriitorilor de azi.

■

Camelia Iuliana Radu

l-am rugat pe dumnezeu să îmi arate
cum sunt
iar el mi-a arătat o casă
casa avea un perete căzut
vedeam luna prin spărtură

luna a întors privirea spre mine
și mi-a spus
l-am rugat pe dumnezeu să îmi arate
cum sunt
iar el mi-a aratat o casă
casa avea un perete căzut
înăuntru erai tu

de-am înțelege numai
că nu avem nimic
nu știm
nici să emitem ipoteze
atât de proaspătă
de străină
de îndepărtată este
ziua de azi

nu voi mai fi
niciodată ce am fost
jumătate ieșită din amnezie
ascult
glasul tău apare dispare
în frânturi

un cap de mort dezgropat de ploaie
privește lumea
cu ochii larg deschiși
în alt cer

mai presus de sinceritate
deasupra ei
pe nervul fin al pielii
țopăie altă nevoie
și țipă așa de tare în duet
cu nevoia vieții
încât
glasul meu rămâne sfios
abia se aude

zumzetul vieții
ca zgomot de fond ne ține în picioare
ne ține proști
niciunul dintre noi nu se va spăla de viciul
fericirii
nu va fugi în pustie
să își audă demonii
poftele orgoliile
desprinzându-și dintre toate vocile
pe cea care îi vorbește despre vocație

niciunul nu vrea sa riște puținul
măruntul
cuminecătura

într-o zi
o instanță necunoscută
puternică
va face un semn și va striga
cu gura ta
deschide ochii trezește-te
a venit vremea morții

în fiecare noapte
scot un copac din uter
mă încurc în rădăcinile lui
mai noduroase
mai grele ca anii unui măslin

apoi îl duc în spate până la fereastră
îi dau drumul și aștept
nu îl aud căzând
nu îl văd pe cimentul trotuarului

în fiecare noapte
scot un copac din uter
în locul rămas gol
îmi așez fruntea

trupul meu alunecat într-o apă
dus în adânc
așa cum amintirile scufundate în fântână
ochii plâng

trupul meu este aici și nu doarme
dar pe nervurile lui trec
oameni înserați la plecare
și mă alung

departe se duc și se văd de aproape
doar umbre de câini
lângă ei speriat
trupul meu mănâncă uitare

pâinea de ieri
pașii mei plâng

prin orașul pustiu
trec fărțuri de plastic
vântul găurește asfaltul
înainte să fie rostit
rostogolită
stronțiu în bile mici
lumina este aceeași

nu mă vede nimeni
oricât aș striga

despre mine femeie
va vorbi fragilitatea
poate osteoporoza
poate parfumul impregnat
de prea multă folosință
parfumul tău

dragostea care pare zi de zi
o simplă
banală obișnuință

întinși pe frunze ude
acoperim spaima trupurilor
cu respirații fierbinți
pielea luminiscentă s-a îmbrobonat
biciuită de stropi
pare iar tânără

la mijloc ascundem căldura
să ținem vie făptura ei nouă
aerul cald de jur împrejur
inima trează să bată
să bată seara concavă
în care ne-am adăpostit
cu un instinct de care uitasem
ne pleznește cu furie
se răzbună
cu ochii ei vineți ne scanează
ne arată unul altuia urâțenia spectrală
a trupului bătrân

Camelia Iuliana Radu

dar noi deschidem ochii
și ținem între noi
făptura concesivă a dragostei
izgonite din visul acestui secol plastifiat

la marginea pădurii
pe ramuri verzi și reci
ne-am așezat un cântec vechi
auzit în gura pământului

în grădină
merele putrezesc
în iarba maronie
când calc vreunul
simt zeama lipicioasă
sare pe glezne
împrăștie miresme
o scârbă nereținută mă blochează
ce urâte sunt trecerile
dintr-o lume în alta

noi nu ne vedem cu adevărat
unul pe altul
și nici nu ne auzim bine
înțelegem puțin din ce spune fiecare
dezvățați
sub cuvinte să mai adăpostim
un strigătâ
învățați să aspirăm spre obiective
acest mecanism sinistru
de tortură
al inchiziției contemporane

bărbatul plânge
dar lumea se miră
și nimeni nu va răspunde
nici el
nici prietenii lui
nici femeia care îl iubește
nici copilul care nu îl înțelege

bărbatul trece cu pasul mare
peste toate lumile din mintea lui
și de aievea
peste toate lumile construite
programate organizate
peste orice fel de lume care țipă
înjură varsă gunoi strigă și urlă

el merge înainte
și nu va spune nimănui
nu va povesti despre frica măcelărească
puhavă
care îl aleargă

■

Eminescu, începutul continuu

Irina Petraș

În viziunea mea, începutul continuu răspunde *sfârșitului continuu*, formulă prin care Ion Caraion îl descria pe Bacovia. Sunt doi poeți din opera cărora literatura română se hrănește mereu, fără a-i epuiza deschiderile și profunzimea.

Eminescu e creatorul limbii române moderne și mai este și purtătorul unei aure romantice, fie ea și târzie – dacă ar fi numai atât și tot s-ar putea explica, firesc, *locul* său în imaginarul românesc. „Eminescu, ca și Goethe pentru germani, este conștiința noastră mai bună" (C. Noica). Ca Shakespeare pentru englezi, Dante pentru italieni ori Cervantes pentru spanioli. Toți acoperă sensul evocat de Eminescu al epitetului *classicus* – „de încredere". Opera lor s-a ivit în urma unui uriaș efort de gândire secondat de imaginație și de căutarea cuvintelor potrivite care să înlesnească deschiderea spre generații succesive de cititori. Prin lectura clasicilor, îmbogățirea se petrece de ambele părți, căci plusul de cunoaștere pe care ți-l transmit se întoarce spre textele lor actualizându-le neîntrerupt. Lectura e interpretare și în sens muzical. *Melodia* ei depinde de locul în care și de forța cu care „ciupești" corzile, căci universul – și cel scriptural – este o simfonie care acceptă oricâte orchestrări.

Eminescu *locuiește* în limba română, ea îl conține, tot așa cum îi conține pe toți marii scriitori ai generațiilor succesive. Lucrurile cu adevărat importante când e vorba de Eminescu, Blaga, Bacovia, Arghezi, Barbu, Nichita Stănescu, Sorescu și așa mai departe se întâmplă exclusiv la nivelul *interpretării operei*. Pe ea se întemeiază statura identitară. Iar interpretarea e la fel de importantă indiferent că e vorba de lectura singuratecă a degustătorului de poezie/literatură ori de lectura profesionistă și împărtășită a exegetului, autor de studii și cărți. Ele nu laudă deșart și nu contestă nesăbuit, ci cântăresc și asumă în durata lungă a istoriei literare.

Desigur, „în critica niciunui mare creator, niciodată nu poate fi vorba de ultimul cuvânt" (Pompiliu Constantinescu). Textul literar, acest „discurs care nu consumă cuvintele" (Rosario Assunto), ci le infinitiplică prin deschiderea interpretărilor posibile, este unul care *așteaptă*. Opera nu *este* decât ceea ce *devine* și nu poate deveni decât prin lectură, acel moment al întâlnirii așteptării ei cu așteptarea cititorului. Lectura nu *rezolvă* opera, ci o pune în ecuație personală, de fertilă tensiune, stabilind acel „raport de dorință" despre care vorbea Roland Barthes.

Reîntoarcerea, generație după generație, la textele lor bogate, cu sentimentul că, încă, n-a fost rostit ultimul cuvânt, este legică. Fără ei „am fi cu toții altfel și mai săraci" (Tudor Vianu). Bibliotecile scrise despre Eminescu, Creangă sau Caragiale, triada începutului nostru continuu, probează cât de axiomatice au devenit adevăruri precum cel de mai sus.

În rătăciri periodice, ne dovedim incapabili să măsurăm echilibrat statura marilor noștri scriitori. Pe Eminescu îl urcăm atât de sus încât nu ni se poate reproșa că nu-l mai auzim, pe Caragiale ni-l asumăm necondiționat, căci astfel nu mai trebuie să facem nimic pentru a-i contrazice diagnosticul... E, în fond, o chestiune de scară. Se pare, o spun din nou, că avem o problemă cu aproximarea dimensiunii umane a figurilor memorabile din cultură și istorie. Oscilăm între monumente și ruine, între „sfinți" și „diavoli"... Dar „Eminescu nu are nevoie de laude sau de elogii. În această magnifică aulă doi confrați transilvani au făcut *elogiul satului românesc* și au adus *laudă țăranului român*, spre cinstea lor și a instituției noastre. Eminescu este, în sine, elogiul și lauda poporului român!" spune Ioan-Aurel Pop în *Eminescu și Transilvania*, referindu-se, firește, la Lucian Blaga și Liviu Rebreanu și discursurile lor de recepție la Academia Română.

De la dreapta la stânga:Vákár István, Mircea Arman, Bruno Bradt, Lucian Nastasă-Kovacs - espoziția HOMO SUM, fotografie de Florin Gherasim

Studiul Ilinei Gregori *Eminescu la Berlin* o spune răspicat: „Privit dintr-o perspectivă mai largă, Eminescu încetează de a apărea drept un caz unic și irecuperabil. Fenomenul recepției abuzive este universal și, probabil, iradicabil. Victimă a popularității sale, Eminescu împarte acest calvar cu toți marii scriitori (și nu numai scriitori) deveniți la un moment dat simboluri naționale." Întoarcerea la *adevăratul* Eminescu nu se poate realiza, crede autoarea, prin refuzuri: refuzul biograficului, al teoreticului, al „poetului național". „A dezafecta domenii întregi ale tradiției eminescologice declarându-le parazitare numai pentru că au alt centru de greutate decât poeticul pur nu mi se pare un progres. Eminescu nu suferă de un exces, ci de un minus de cunoaștere."

Dacă ne gândim la cele două moduri ale istoricității literare numite de Tudor Vianu – legătura operei cu timpul ei și legătura aceleiași opere cu timpul nostru –, cel de-al doilea mi se pare mai seducător în sensul libertății pe care o lasă interpretărilor și, totodată, mai propriu din punctul de vedere al receptării. Legătura operei eminesciene cu secolul al XIX-lea românesc și european este în mare măsură pentru noi, cei de astăzi, o ficțiune, așa cum orice istorie este o *poveste*. Adică rezultatul unor decantări succesive, al unor reevaluări și remanieri, al unui șir de traduceri și trădări ținând fiecare de *momentul* elaborării ei. Pentru noi, deși întemeiată inevitabil pe această istorie de mai bine de 130 de ani, pe această „ficțiune", lectura de astăzi este mai „adevărată", mai reală. Mai mult decât atât: a lega opera de timpul nostru, adică de timpul cititorului mi se pare totuna cu a o dărui eternității. Fiindcă Opera, cu majusculă, nu este doar a timpului ei, ci a Timpului, acesta din urmă posibil numai prin acțiunea conjugată a celor care o primesc. „Zvonul de potențialități" al operei eminesciene, despre care vorbea Vladimir Streinu, actualizat în *poezia întreagă* – pe care numai *noi* o avem la îndemână, nu și *ei*, cei ai „momentului" contemporan poetului – este, încă, bogat. „Deznădejdea de a nu putea coincide cu ficțiunea poetului", la care se referea același Vladimir Streinu, nu e decât semnul bogăției sale, al acestei „ficțiuni" ca materializare a *romantității*, termen prin care denumesc o dimensiune a spiritului uman dintotdeauna, dincolo și mai presus de romantism, ca delimitare. Romantitatea are de acoperit nelimitarea și ne-sațul, insurecția spirituală și voința exacerbată de explozie a centrului ființei, deschiderea către tot într-o expansiune dureroasă a „gândului activ" (cum în numește Vasile Pârvan, pentru care viața e „o luptă pentru mai mult gând") și speranța comunicării cu universul, capacitatea de a cataliza și, mai ales, nevoia de expresie durabilă, impulsul creator.

A-l restitui pe Eminescu sensibilității epocii sale – întreprindere evidentă în interpretările mai noi ale operei sale – nu înseamnă și anularea de fapt a influenței lui radiante, atemporale asupra poeziei române. „În acest sens al desăvârșirii expresiei, Eminescu a făcut un pas gigant înspre poezia modernă, dând un loc de seamă mijloacelor muzicale, sugestive, incantatorii, creatoare ale atmosferei necesare pentru receptarea stării, a sentimentului poetic" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).

Artă a cuvântului, poezia trăiește și rezistă prin ceea ce palpită dincolo de acesta, oferindu-se ochiului nostru imaginant. Desigur, romanticii nu disprețuiesc normele clasiciste ale poeticului; perfecțiunea formei, armonia, obsesia adevărului le sunt deziderate. Mircea Scarlat apelează la acest fel de argumente când demonstrează clasicitatea

lui Eminescu și, implicit, o mai fragilă prevestire a modernismului. Avem de-a face cu o situare a operei în timpul ei, foarte solid enunțată. Însă, dacă poemul ne pare a fi mișcarea poetică, gesticulația, întruparea verbală dependentă de un moment anume, *ideea* poemului este *starea* poetică, adică ceea ce *stă* și *rămâne*, gata să vorbească în toate momentele următoare nașterii ei, grație ambiguității care o caracterizează; fiindcă numirea stării poetice prin mișcarea formală a poemului este un act niciodată încheiat. Iar cea care definește poetul e *starea* și abia în urmă *mișcarea*.

Mișcarea are întotdeauna nevoie de contingent, e circumstanțială, dependentă de coordonate exterioare ei. *Starea* este, în schimb, imponderabilă, ambiguă, mereu pe cale de a primi un nume, profitând de dependența temporală a mișcării. Clasicitatea lui Eminescu o înțeleg în sensul pe care-l reamintește Mihai Drăgan în interpretările sale. Scriitorul clasic este scriitorul „vrednic de încredere" – „classsicus". Perfecțiunea artistică a operei și spiritul ei universal sunt cerințe subînțelese. Scriitorul „clasic" va fi romantic sau modern în funcție de relația pe care eul său o stabilește cu universul, *dincolo de* formă deși *prin* ea.

Simplitatea, transparența, claritatea indicațiilor de cadru și regie fac ca poemul eminescian să se deschidă descifrărilor succesive, aparenta lui „„specificare" să ambiguizeze fecund enunțul. Tot așa cum „obscuritatea" specifică modernului poate, la un moment dat, să închidă mesajul, să-l facă indescifrabil. Complexitatea aparentă, formală poate *să ajungă* cititorului care nu mai e tentat să caute dincolo. Ceea ce nu se întâmplă cu poezia lui Eminescu a cărui „ficțiune", mereu *simplu* rostită („Perfecțiunile lui Eminescu vin, ca toată perfecțiunea, din simplicitate" – Tudor Arghezi), sugerează neobosit un *dincolo*, un departe orizontic, ținând de destin. Iar această simplicitate perfectă a poeziei sale este semnul *romantității*, adică al cuprinderii omenescului dincolo de mode și curente literare. Fiindcă romantitatea se aspiră și se atinge prin starea poetică, nu doar prin mișcarea poemului, prin provocarea adresată *timpului*. Poezia fiind o chestiune de *sintaxă* nu pur și simplu de cuvânt, mișcarea poemului, adică forma sa exterioară care se supune voinței modelatoare a omului, este *spațiu*, în vreme ce ideea, starea poetică, este *timp*. Ține de esența umană, de acea realitate indubitabilă, niciodată definibilă până la capăt.

Cărțile despre Eminescu din ultimul sfert de veac sunt deja de ordinul sutelor. Constantin Cubleșan le-a inventariat într-o veritabilă bibliografie-detaliat-analitică, de la *Eminescu în conștiința critică* – 1994, în Colecția *Akademos*, pe care o îngrijeam pe atunci la EDP, până la *Eminescu în reflexii critice,* 2017. Toate fețele vieții și operei au fost re-citite cu instrumentele zilei și cu sentimentul că sunt încă și mereu multe de spus. Cărțile au răbdare. Când, în fine, ne vom întoarce spre ele, nu vom putea decât să recunoaștem că, dincolo de măruntul scandal de suprafață stârnit periodic, pripit și firește, interesat, în jurul lui Eminescu (și nu doar al lui!), au existat mereu re-cititori atenți și sobri, care au cântărit fiecare rând din zestrea culturală cu instrumente adecvate capabile să țină balanța în echilibrul ei firesc.

Fragment dintr-o carte în curs de apariție

■

Asemănări și diferențe de viziune estetico-literară în poemul lui George Bacovia, *Plumb de iarnă* și cel al lui Gottfried Benn, *Bar de noapte*

Iulian Cătălui

Bruni Bradt - expoziția HOMO SUM, fotografie de Florin Gherasim

Poet format la „facultatea" simbolismului literar francez, George Bacovia inserează și elemente expresioniste în creația sa lirică, iar universul din unele poezii bacoviene este asemănător celui al unor alți poeți expresioniști, austriacul Georg Trakl și germanul Gottfried Benn. Bacovia și Trakl, de pildă, sunt obsedați de „tristețea vieții de soldat", de ceață, de frunzele căzute, de orașele provinciale, „agonia toamnei" și iubesc anumite culori. Astfel, Bacovia este îndrăgostit de „violet", iar Georg Trakl nu s-a putut despărți în scurta-i viață și pe vecie de „culoarea albastră și brună". La poetul român al dezamăgirii și disperării cvasi-cioraniene se aud gorniștii în „fund de cazarmă", iar vizionarul austriac Trakl se tânguie solitar și muzical: „Singuratic un soldat își cântă melodia tristă..."; atât în poeziile trakliene cât și în *Plumb* întâlnim mereu impresii „asemuitoare": *Singur, singur, singur/ Într-un han departe... .*

Pe de altă parte, Mihail Petroveanu afirmă că Bacovia rămâne dependent de simboliști prin limbaj și prin „conștiința eului", dar se desparte net de ei... „Nu cristalizarea, ci disoluția eului, o dată cu aceea a universului, alcătuiește substanța poeziei lui Bacovia, obsesia, focarul spaimelor ce-l devoră și împotriva cărora se încordează cu succes alternativ"; poziția este traklianâ, și am adăuga gottfriedbenniană, *expresionistă*. Totodată, Bacovia ține să precizeze caracterul halucinatoriu al reprezentărilor sale, asemănător poeziei lui Gottfried Benn, ca în faimoasa *Lacustră*, poezia bacoviană având un caracter vizionar. Totuși, imagistica lui George Bacovia, recunoaște M. Petroveanu, nu e propriu-zis „vizionară"; natura aceasta ar dobândi-o în chip paradoxal prin „hiperrealismul" ei; o lume în care unica alternanță cromatică e posibilă între toamnă și iarnă, în care „plouă și ninge"/ „și ninge și plouă", în care spațiul îngust al uliților sau al orașului provincial devine prin invarianță decorul unei cetăți sufocante (și în *Plumb de iarnă* există această obsesie a iernii cu „nopți viforoase" și „turnurile sumbre" ale cetății!), iar timpul se reduce la un prezent etern, se îndepărtează de imaginea cotidiană inspiratoare, și aici avem o diferență de viziune față de expresioniști, față de Benn, în special. Orice plan „referențial transcendent", care să facă posibilă existența imaginilor, lipsește din universul poetic al lui Bacovia; îndepărtarea de real se produce aici prin „atmosferizare" și „strictă sugestie simbolistă sau impresionistă". Aici, cei doi poeți, Bacovia și Benn se despart, devin disonanți; după cum și în viziunea despre „sentimentul agonic", care la poetul român nu este expresionistă, destrămarea și demantelarea trăite de eul liric bacovian apare ca rezultat al unor cauze identificabile, sociale sau psihice, nevrotice. Ea nu este „misterioasă", „obscură" ca la expresioniști, și evident ca la G. Benn, pe G. Bacovia neurmărindu-l, neobsedându-l previzionarea unor „duhuri" ascunse, vărsarea pe jos a „sângelui lui Chopin", care își exercită forța lor distructivă asupra sa și a lumii; aceasta nu i se înfățișează „demonizată" ca austriacului Georg Trakl și germanului Gottfried Benn.

Plumb de iarnă, de George Bacovia

În poezia „*Plumb de iarnă*", George Bacovia ne oferă o atmosferă mai degrabă gotică, sau neogotică – deși putem descoperi, după cum am precizat, câteva accente, imagini ori simboluri expresioniste – prin sintagme ca: frig violet, față creață, turnuri sumbre, „lămpi în umbre

➲

mohorâte", „corbi azvârliți de-al nopților pustiu", nopți viforoase etc. Atmosfera pare desprinsă, totuși, din unele filme expresioniste interbelice germane semnate de Murnau, Wiene, Pabst sau Lang.

Culoarea violet, dincolo de conotația ei magico-irațională, sau mistico-parapsihologică, este o culoare a măsurii, făcută din roșu și albastru în proporții identice, din „luciditate și acțiune cugetată, echilibru între pământ și cer, simțuri și spirit, patimă și inteligență, iubire și înțelepciune". Simbol alchimic este și plumbul, „cuvânt-efigie-basorelief", prezent în multe poezii bacoviene, Paracelsus numindu-l „apa tuturor metalelor... Dacă toți alchimiștii ar cunoaște tot ce conține Saturn (plumbul este metalul greu atribuit, prin tradiție, zeului separator Saturn), ei ar renunța la orice altă materie pentru a lucra numai cu acesta. Ar fi materia Operei ajunsă la negru; plumbul alb ar putea fi identificat cu mercurul ermetic". Plumbul ar simboliza materia, în măsura în care aceasta este impregnată cu puteri spirituale, și „posibilitatea transmutării proprietăților unui corp în cele ale unui altul", precum și a „proprietăților generale ale materiei în calități ale spiritului". De asemenea, în poezia bacoviană, plumbul este un simbol al apăsării și al strivirii ființei umane, al omului aflat „sub vremi".

Revenind la violet, în poezia lui Bacovia, acesta reprezintă clar involuția, trecerea de la toamnă la iarnă, cu frigul violet, nopți viforoase, nopți pustii, respectiv de la viață la moarte, este culoarea doliului sau a „semi-doliului", evocând, nu moartea ca stare, ci moartea ca trecere. Poezia bacoviană aduce aminte și de sintagma-basorelief a lui Arthur Rimbaud: „Omega – violetul ce-l varsă Ochii Lui", poetul francez condensând cvasi-genial în câteva cuvinte, „melancolica și lunga interogare a privirii" (ochiul) în fața a ceea ce nu va mai fi și încă este. Dacă Rimbaud face aluzie clară la Iisus Christos și la patimile sale, la Bacovia violetul duce la apariția „omului concret" care va reuși să învingă atmosfera și mai ales realitatea sumbră și mortuară. Aici, violetul bacovian are și conotații pozitive, de evoluție și nu de involuție.

Un alt cuvânt semnificativ este „umbra", care nu se produce și nici nu se orientează, nu are existență și nici lege proprie, și care ar fi, după filozoful și înțeleptul antic chinez Lie Zi, simbolul oricărei acțiuni ce nu-și găsește izvorul legitim decât în „spontaneitate". Umbra este „singura realitate a fenomenelor", potrivit doctrinei Budismului, și „singura realitate a Cerului și a Pământului" din punct de vedere al altui important și enigmatic filozof chinez din antichitate Lao Zi, umbra este a doua natură a ființelor și a lucrurilor, și este, de obicei legată de moarte. După o altă tradiție, reflectată excelent, adăugăm noi, în nuvela romanticului german Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, omul care și-a vândut sufletul diavolului își pierde și umbra, ceea ce semnifică faptul că nemaiaparținându-și el nu mai există ca „ființă spirituală", sub formă de suflet; demonul nu se mai manifestă ca umbră în ființa lui; nu mai are umbră pentru că nu mai are ființă.

În poezia lui Bacovia, poetul coboară în lume, ca „om concret", încercând să lumineze, chiar și cu o lampă, „mohorâtele umbre", să lumineze și să dezvăluie tainele lumii. Poetul ca om concret încearcă, totodată, să le salveze celorlalți oameni (situați în turnurile sumbre) umbrele, pentru ca acestea să nu fie vândute Diavolului, Răului.

Unul dintre cele mai utilizate simboluri din poezia universală (cel mai cunoscut fiind într-un anume poem de Edgar Allan Poe) și română (iată, Bacovia!) este cel al *corbului*, printre altele, „pasărea neagră a romanticilor", planând hulpav peste câmpurile de luptă pentru a se hrăni și îmbuiba cu hoituri, apariția lui în vise fiind de rău augur. Deși, începând cu secolul al XIX-lea și curentul romantic, corbul are conotații în general negative, aproape peste tot însă, în Orient ca și în Occident, „virtuțile pozitive ale corbului sunt cele în baza cărora se construiește simbolismul său". Incredibil, dar în majoritatea credințelor ce-l privesc, corbul, această „pasere", scârbavnică în realitate, totuși, apare ca un erou solar, adesea demiurg sau mesager divin, oricum ghid, ba chiar „ghid al sufletelor în ultima lor călătorie", deoarece fiind „psihopomp", descoperă fără greș tainele întunecimilor.

În poezia bacoviană *Plumb de iarnă*, corbul este o victimă a atmosferei din poem, a pustiului nopții, fiind aruncat, azvârlit în golul nopților viforoase și sumbre. Pe de altă parte, corbul lui Bacovia poate fi și un ghid al sufletelor în ultima lor călătorie, care se orientează foarte bine în beznă, în întunecimi, descoperind taina pustiirii sufletului uman.

În tradiția creștină, turnul a devenit simbolul „vigilenței și înălțării", iar în perioada Evomediană, turnurile puteau sluji la supravegherea eventualilor dușmani și asediatori, dar ele mai aveau și sensul de scară, de „raport între cer și pământ", fiecare treaptă a scării, fiecare etaj al turnului marca o etapă a ascensiunii. În poezia *Plumb de iarnă*, turnurile sumbre trimit la o atmosferă/ viziune gotică și au semnificația, mai degrabă, înfricoșătoare de apăsare, de prăbușire în/ peste capetele oamenilor. Turnul sumbru mai poate fi și un obstacol în calea înălțării omului către cer sau, din contră, ar putea simboliza o fortăreață în care omul își găsește refugiu împotriva vitregiilor naturii și vremurilor istorice.

În opinia mea, același turn ar putea fi așa-zisul turn de fildeș în care se ascunde / refugiază atât artistul, estetul, neînțelesul, geniul, de tip schopenhaueriano-eminescian, cât și omul fragil, omul-trestie gânditoare. Atunci când artistul sau poetul coboară din turn, în cetate, în agora, în lume, el își alungă singurătatea, eul interior, ființa și, pentru o perioadă de timp, chiar creația, opera și se alătură celorlalți oameni, își asumă „karma" lor și acceptă lumea *concretă* și pe omul *concret* (s.m.).

Desigur, versul esențial al întregii poezii bacoviene, „versul-efigie", cum l-a numit Lucian Raicu, de „o neobișnuită cruzime", care apare în două din cele trei strofe, este: - *O, cum omul a devenit concret...*, având mai multe sensuri, pe de o parte, la nivel exterior, descoperirea *concreteței* lumii, realității, pământului, oamenilor, pe de altă parte, la nivel interior, intim, al eului poetului, cunoașterea lui de sine, starea lui existențială, devenirea lui ca ființă sau întru ființă, ca să-i amintim pe Martin Heidegger și Constantin Noica, o ființă *concretă*.

În această viziune gotico-expresionistă viforoasă, mohorâtă, cu turnuri sumbre, omul a devenit, totuși, „concret", adică el este singurul reper al lumii aceleia sumbre, neprietenoase, ostile, singuratice și alienante. Omul concret din poezia bacoviană, spre deosebire de altele în care omul este un învins, un pierzător, aici, pare mai degrabă un învingător, după cum spunea și Lucian Raicu. El reușește, sau va putea fi capabil să învingă trista îngăduire sau „humorul secret", și ar fi nu neapărat vorba de o victorie existențială sau existențialistă, ci de una poetică, o victorie în fața prejudecăților care „îndepărtează poezia de sensul ei explorator".

Bar de noapte, de Gottfried Benn

Poezia *Bar de noapte* a poetului și eseistului german Gottfried Benn face parte (potrivit volumului-antologie, *Poeme*) din perioada anilor 1912-1920, cărțile sale de poezii, de debut, exprimând clar, spun majoritatea exegeților săi, pregătirea sa pozitivistă, Benn fiind absolvent de medicină și, ceea ce s-a numit, peiorativ, „medic al prostituatelor", poetul-medic practicând dermatologia și ginecologia, abundă terminologia și imagistica luate/ împrumutate, dar transfigurate artistic și *expresionist* într-un mod excepțional, din sfera anatomiei patologice, a psihiatriei, a sociologiei. Brutalitatea din poemele sale este asemănătoare naturalismului zolian, să spunem, iar scepticismul și pesimismul lui schopenhaueriano-nietzschean, dublat de experiența Primului Război Mondial, se apropie de nihilism. Potrivit filozofului german Peter Sloterdijk, poetul și medicul Gottfried Benn a supralicitat „schizofreniile vulgare", distilând stări lirice de calitate superioară din „bolile modernității germane". Dincolo de cinismul lui, Benn mai era totuși adeptul libertății de gândire...

Pe de altă parte, Benn a fost asociat, ca și

Bruno Bradt „Părinți", tehnică mixtă pe carton reciclat, 40x80 cm

filozoful Martin Heidegger, regimului nazisto-hitlerian, cu toate că relația lui Gottfried Benn cu național-socialismul este adesea descrisă prea schematic, în două faze, de consimțământ și respingere ulterioară, în realitate, atitudinea sa față de nazism fiind „destul de diferențiată". Dialectica naturii și gândirii lui Benn fluctua între angajamentul pasional-personal și ieșirea din politică în zone pur estetice și poetice, dar acest lucru „nu afecta poziția artistic-literară a operei sale". Numai în prelegeri, tratate și în eseuri, a mărturisit uneori ceea ce el a considerat a fi ideologia nazistă, dar în creația lirică nu există referințe clare la ideile corespunzătoare, și mai mult decât atât, Benn, la fel ca mulți alți poeți, „nu a fost niciodată activ în niciunul dintre cercurile literar-ideologice populare" de atunci sau într-unul dintre „numeroasele grupuri politice reacționare" din perioada post-1918. Fascinant este că autorul volumului *Morgă* a fost atacat și de naziști, care i-au interzis atât dreptul de practicare a medicinii, cât și cel de semnătură, considerându-l un exponent al "artei degenerate"! Desigur, Benn a fost criticat vehement și de reprezentanții antifascismului din câmpul literaturii germane, cu vederi socialisto-comuniste ca: Johannes Becher, Uwe Johnson sau Hans Magnus Enzensberger, această dublă dramă urmărindu-l pe cel care a scris *Moloz, Anestezie* ori *Scindare* toată viața. Cu toate acestea, opera bennіană, mai ales cea poetică, și-a redobândit plenar adevărata anvergură, aceea a unui liric-gânditor original, ale cărui teme și motive literare și filosofice, moartea, dezintegrarea corpului uman, totalitarismul gândirii umane, intermitența eului sau demantelarea subiectului vor transcende expresionismul, devenind fixații existențiale și postmoderne.

Spre deosebire de Bacovia care este apropiat modernismului, cu accente simboliste, Gottfried Benn face parte din curentul numit Expresionism, el era un „străvechiu expresionist", cum spunea Wolf Aichelburg, care este, potrivit istoricilor literari și de artă, o „formă de manifestare a modernismului" în arta și literatura germană în perioada 1910-1925, curent rezultat ca urmare a „crizei sociale, politice și spirituale" din Europa post-Primul Război Mondial.

Totuși, poezia lui Bacovia conține, după cum am văzut și elemente expresioniste, dar el nu poate fi considerat un precursor al acestui curent artistic, așa cum vor fi vrut protocroniștii români.

Distinctiv de poezia bacoviană, care este una ritmată, iar același vers („O, cum omul a devenit concret"!) este pus la finalul a două dintre cele trei strofe, poemul lui Gottfried Benn e scris în versuri albe.

Poezia *Bar de noapte* conține, în opinia mea, două părți: „824: Viața și dragostea femeilor" și „Si bemol minor: sonata 35" și are ca loc de desfășurare un local de noapte mai special, unde violoncelul „trage o dușcă", flautul „râgâie adânc și prelungit", iar toba tocmai „sfârșește un roman criminalistic" etc, semnificând o adevărată transfigurare expresionistă la nivel grotesc, a instrumentelor muzicale, acestea luând locul oamenilor, totul fiind pus sub semnul și numărul muzical, probabil, 824: „viața și dragostea femeilor". Caracterul grotesc apare din prezentarea unor instrumente muzicale baroce sau preclasice delicate ca flautul și violoncelul, nu cântând sunete false și dizgrațioase, ci fiind impregnate de alcool ori scoțând niște zgomote sinistre ce aduc aminte, mai degrabă, de eliminarea gazelor din stomac, decât de un concert muzical. Sau, poate avem de-a face cu un concert muzical cu note expresioniste, vizionarist-mitice, dar și decadente și ermetice. Formația medicală a autorului german se poate observa lesne din versurile următoare: *Dinți* gălbejiți, obraz bubos îi face/ *un semn din ochi unei conjunctivite*, care ar putea semnifica prezența în acel bar a unor persoane mai puțin sănătoase, dar și cancerul și decăderea societății în care trăia autorul.

În continuare, în barul de noapte, atmosfera se încinge, oameni și instrumente fuzionând, parcă, într-un concert frenetic amețitor. Oameni și instrumente muzicale se îmbată, amețesc, totul este năclăit și se conversează despre dragoste, făcându-se cuceriri amoroase cu... lalele! Într-un mod grotesc-expresionist, barul bennian ar putea semnifica un cânt al lyrei lui Orfeu, acesta pătrunzând în „infernul" unui bar muzical, unde ar susține un concert nebunesc, de fermecare a atmosferei și asistenței decăzute, de suspendare muzicală a chinurilor damnaților din localul respectiv, un concert de exprimare a dragostei pentru femei, pentru o Euridice imaginară ori întruchipată în femeia din Canaan, care pătrunde nu în sălașul lui Hades, ci într-un bar năclăit cu o haită care se bălăcește în sângele lui Chopin și nu poate să-și salveze iubita din acest iad sau infern dantesc!

A doua parte a poemului gottfriedbennian se intitulează, după cum spuneam, „Si bemol minor: sonata 35" și pare a fi o muzică/ bijuterie muzicală/ nocturnă semnată de compozitorul polonezo-francez Frédéric Chopin (mai precis „Sonata pentru pian nr. 2, opus 35, care conține în partea a treia și un „Marș funebru"), cineva urlând: *Să nu vărsați pe jos sângele lui Chopin*! Aici, poetul german sugerează că muzicianul Chopin ar putea fi un fel de Iisus Christos al barurilor de noapte. De altfel, întregul poem al lui Benn ar putea fi și o „cină cea de taină" biblico-leonardescă dintr-un bar de noapte, desfășurată pe fond de marș funebru! Poetul este îngrijorat ca nu cumva haita, șleahta sau gloata ori vulgul să se bălăcească în sângele lui Chopin-Christos, să nu înțeleagă nici muzica (Arta) polonezului, dar nici învățăturile lui Iisus, mai ales când se află într-o stare mai mult sau mai puțin euforică și dionisiacă, dintr-un bar de noapte. La un moment dat, iritat de obrăzniciile vulgului, poetul exclamă, strigă și el într-un stil mai apropiat de mase, de gloată: „*Gata! Băi Gigi*!"

Spre final, ușa barului se deschide și apare o femeie, despre care autorul german ne oferă amănuntele că este brună, că ar fi originară din Canaan (referințele biblice sunt clare), dintr-un deșert secătuit. Ea este castă, „bogată-n vizuini", parfumată, sau, „măcar de-ar fi așa", zice poetul. După părerea mea, această apariție a femeii brune din Canaan are cel puțin două semnificații majore (după aceea a unei ipotetice Euridice, amintită mai sus): Pe de o parte, femeia ar putea simboliza neamul evreiesc pe care îl vedem în mișcarea lui, să-i spunem emigraționistă, dinspre Canaan spre Egipt, apoi urmând drumul Exodului, întorcându-se la patria sa-mumă, sau la pământul-mumă. Prin urmare, personajul feminin menționat nu este numai o femeie, pentru că aici se vorbește despre pământul care a dat viața personajului respectiv, de Geea sau Gaia, zeița pământului. Pe de altă parte, se poate face trimitere la *Noul Testament* („Evanghelia după Matei"), când Iisus Christos mergând prin părțile Tyrului și ale Sidonului, în fața lui Iisus se întâlnește cu o femeie canaaneiancă a cărei fiică era „rău chinuită de demon". La un moment dat, Ucenicii Lui l-au rugat s-o sloboade că tot striga în urma lor, dar Iisus a zis că nu era trimis decât către oile cele pierdute ale casei lui Israel, iar femeia din Canaan venind, s-a închinat în fața Lui, cerându-i s-o ajute. Ideea este că Iisus Christos îi verifică femeii credința sau tăria ei și plecând el de acolo, s-a dus lângă Marea Galileii și a vindecat o mulțime de orbi, ciungi, șchiopi și a săturat 4.000 de oameni și, astfel, femeia din Canaan semnifică ideea de credință, dar îi dă și un impuls lui Iisus în a vindeca pe oameni, inclusiv pe oamenii decăzuți din barul lui Gotfried Benn!

Dar, finalul poemului gottfriedbennian provoacă o surpriză literară majoră, poetul crede că totul e doar o „aerul ce dulce se bolfi" spre creierul său, și un „osânzilă care lipăie mărunt în coada ei", adică tot ce se petrece în bar ar fi doar un vis, sau un coșmar din mintea autorului expresionist.

Bibliografie

Bacovia, George, *Plumb*, București, Editura Litera, 2009.

Benn, Gottfried, *Poeme*, București, Editura Univers, 1973.

Biblia sau *Sfânta Scriptură*, București, Societatea Biblică, 1974.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. III, București, Ed. Artemis, 1995.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978.

Dyck, Joachim, *Gotıfried Benn, ein reinrassiger Jude?*, în Matias Martinez, *Gotıfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk*, Wallstein, 2007.

Lao Zi, *Cartea despre Dao și Putere*, București, Editura Humanitas, 1993.

Lie Zi, *Calea vidului desăvârșit*, Iași, Editura Polirom, 2000.

Raicu, Lucian, *Calea de acces*, București, Editura Cartea Românească, 1982.

Sloterdijk, Peter, *Critica rațiunii cinice*, vol. II, Iași, Editura Polirom, 2003.

Wellershoff, Dieter, Hrsg., Nachtrag zu Band IV in Gottfried Benn: *Gedichte. Gesammelte Werke in vier Banden*, Band III, Stuttgart, Klett-Cotta, 3. Aufl., 1993.

■

Bruno Bradt

„Oferă-mi mâna", tehnică mixtă, carton reciclat, 50x540 cm

Jansenismul în filigranul culturii franceze

Radu Bagdasar

Un al patrulea caz paradoxal de grup solitar care și-a pus amprenta indelebilă pe gândirea de astă dată franceză, moralmente mai igienic decât grupul de la Shoreditch, este cel de la Port-Royal, inimă a curentului jansenist în Franţa.

Iniţiat de Jansenius, episcopul de Ypres (Belgia), curentul, care se situa în albia purismului doctrinar augustinian din secolul IV, predica întoarcerea la un creștinism ortodox, rigorist, de felul celui practicat de comunităţile creştine primitive. Doctrina jansenistă este condamnată imediat după apariţia ei de Vatican, dar favorabil primită în Franţa, unde doctorii în teologie de la Sorbona, dominicanii, oratorienii și mai cu seamă grupul de la Port-Royal și sateliţii lui de prestigiu precum Pascal aderă cu fervoare la linia ideilor sale. Cu toate că iniţial fenomen doctrinar catolic, jansenismul a evoluat către condiţia unei filosofii, a unui mod de a gândi lumea și societatea, s-a perenizat, iar influenţa lui a irigat capodopere literare de prim ordin.

Port-Royal, în secolul al XVII-lea impunătoare mănăstire pe pitoreasca vale a Chevreusei, în apropiere de Paris, devine în acei ani un loc de dezbateri doctrinare privind libertatea individului și graţia divină din teosofia creștină. Sensul lui fundamental nu este atît rigorismul moral cât întoarcerea la puritatea originară a doctrinei creștine, în descendenţa poziţiilor Sf. Augustin (sec. IV). În jurul lui au gravitat o mare parte dintre spiritele care au constituit clasicismul francez: Racine, Pascal, Madame de Sévigné, Charles Perrault, Boileau, cardinalul de Retz, Madame de Lafayette, La Rochefoucauld însuși în măsura în care *Maximele* lui proiectează o viziune severă dacă nu pesimistă asupra naturii umane. Racine, orfan, crescut de bunicii lui din partea mamei, se ducea pe jos câţiva kilometri de la domiciliul bunicilor la Port-Royal unde frecventa *Petites écoles*, înfiinţată de abatele Saint-Cyran pentru treizeci de elevi nu numai în ideea de a crea un loc de excelenţă intelectuală printr-o experimentare pedagogică inovantă, dar și de normalizare a limbii. Pentru că noile metode se sprijină pe limba vernaculară, franceza, și nu pe latină ca până atunci, ceea ce este revoluţionar în contextul epocii. Unul dintre reușitele janseniste este carteziana *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle* a lui Antoine Arnauld și Claude Lancelot.

Jansenismul a participat în mod activ la alchimia sensibilităţii și a viziunii asupra lumii proprii culturii franceze clasice și actuale. Departe de a se limita la perimetrul doctrinar, orientarea a pus în discuţie probleme cvasifilosofice ca voinţa de putere, limitele libertăţii individuale, statutul ştiinţelor, puterea destructivă a pasiunilor, iluziile reprezentării, comedia aparenţelor, efectele raţiunii și raţiunea efectelor. Poate că în plan moral, libertinismul care începuse să încolţească în epocă și era perceput ca o derivă gravă a jucat și el un rol în mișcarea inversă de pendul pe care o implica jansenismul. În momentul în care aiurea gloria era valorizată și concepută ca proiectând individul deasupra masei, janseniștii au inventat un „style de grâce" care consfinţește principiul - suntem tentaţi să spunem democratic -, că „l'unité qui n'est pas multitude est tyrannie". Principiul transpare în arta portretului (literar) pe care au cultivat-o, gustul lor pentru corespondenţa aleasă, în teatrul racinian, în formele literare scurte și dense, statutul ştiinţelor, jocul înșelător al aparenţelor. Opoziţia durabilă faţă de o modernitate mecanicistă și comercială alienantă, de multe ori cu accente pascaliene, conștiinţa dureroasă a ambiguităţii lumii, caracterul inautentic al vieţii cotidiene vin din îndepărtata sursă jansenistă purtate pe aripile secolelor.

Urmele lăsate de ideile de la Port Royal în cultura franceză sunt profunde și durabile: în planul formei genul concentrat, aforistic (*Maximele* lui La Rochefoucauld, *Provincialele* și *Cugetările* lui Pascal...), arta portretului (*Memoriile* cardinalului de Retz, cele ale lui Saint-Simon, prin extensie *Caracterele* lui La Bruyére) corespondenţa spumoasă (Madame de Sévigné în principal). Încarnând raporturi diverse cu viziunea filosofică a grupului, concreţiuni precum *Principesa de Clèves* de Doamna Lafayette, *Fedra* lui Racine[1], *Satirele* lui Boileau, *Logica* lui d'Arnauld și Nicole[2], scrierile lui Charles Perrault, citata *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal* de Antoine Arnauld și Claude Lancelot se înscriu în aceeași linie de gândire.

Fenomenul jansenist nu a murit odată cu demolarea și închiderea magnificei abaţii de la Port-Royal în 1661. Iezuitul belgian Léopold Willaert inventaria la începutul anilor ,50 în *Bibliotheca jansenica belgica* nu mai puţin de 13000 de lucrări scrise pînă atunci în spiritul doctrinei janseniste sau influenţate de ea. După comentatorii recenţi care scrutează impactul pe termen lung al gândirii cercului de la Port Royal sunt janseniste „causeriile" (flecărelile) doamnei de Sévigné, pictura lui Philippe de Champaigne, menţionata *Phèdre* a lui Racine în inflexibilitatea ei tragică, vocaţia lui Proust, arta romanescă a lui Mauriac, intransigenţa politică a lui Charles de Gaulle, filmele lui Robert Bresson, lucrări de artă plastică, arhitectură, creaţii de modă contemporane. În ultimii ani și mai cu seamă în 2009 o pleiadă de autori cultivând o pluralitate de genuri (roman, eseu, biografie, poezie: Pascal Quignard și Claude Pujade-Renaud, Adrien Goetz, Christian Bobin, Bruno de Cessole (*Le Moins aimé*), Laurence Plazenet (*La Blessure et la Soif*), François-Georges Maugarlone (*Présentation de la France à ses enfants*, Grasset) prelungesc orizonturile jansenismului în cele mai diverse declinări contemporane. Istoricește vorbind, Port-Royal se legitimează ca un enorm atelier intelectual de dezbateri si perfecţionare a omului.

Bruno Maria Bradt *Mama*
tehnică mixtă, carton reciclat, 110 x 50 cm

Fidel principiului „un roi, une foi, une loi", Ludovic al XIV-lea a ordonat raderea mănăstirii, văzută ca o dizidenţă pernicioasă în raport cu catolicismul oficial – una dintre puţinele mari erori politice de care monarhul, de numai 23 de ani în 1661, ar fi putut face economie pentru că n-a servit finalmente la nimic. Nu numai curentul și postura intelectuală au supravieţuit dar, după secole de revoluţii moral-ideologice, el este încă viu. „Nici Marx, nici Nietzsche, nici Freud nu l-au abolit pe Pascal", constată Sebastien Lapaque. Și nu l-au abolit pentru că spiritul de la Port-Royal reconciliază, ca nici o altă doctrină religioasă, într-un spirit de *coïncidentia oppositorum*, „pe cel care crede în Cer și cel care nu crede": se ridică la nobila înălţime a unei doctrine integratoare, complete.

Note

1 La Port-Royal, Racine învaţă greaca și latina și gustă capodoperele marilor tragici greci Eschil, Sofocle, Euripide, la care se adaugă Tacit, ceea ce nu va lipsi de a lăsa urme în opera de maturitate. În afara ecleziaștilor cunoscuţi, la Port-Royal predau într-o relaţie de încredere și admiraţie și își perfecţionau dezvoltarea spirituală „Solitarii", intelectuali retraşi din lume: Pascal, Pierre Nicole, Claude Lancelot, Antoine Arnauld.

2 Figuri reprezentative ale curentului.

■

A-l urma pe Isus. Joseph Ratzinger

Andrei Marga

Bruno Bradt „Doisprezece", detaliu

În deceniile recente s-a intrat într-o situație istorică nouă. Alternativele oarecum clasice ale modernității târzii s-au erodat.

Deja la intrarea în secolul anterior era perceptibil că liberalismul duce la crize. Democrațiile liberale au și culminat, cum se știe, cu trecerea în dictaturile anilor treizeci. În Vestul european, socialismul a luat, din a doua jumătate a secolului XX, forma democrației sociale. Aceasta a calmat tensiuni, dar economia multinaționalelor o pune la încercare. În Europa Centrală și Răsăriteană socialismul a luat în era postbelică forma unui despotism oriental. Din promisiunea unei vieți în solidaritate și bunăstare a rezultat tot o dictatură, care s-a prăbușit la începutul anilor nouăzeci.

Se încearcă diferite combinații din piesele trecutului, căci, în materie de politici, se trăiește mai curând din moșteniri. Replierile în naționalismul etnic nu dau rezultate, societatea modernă neputând fi închisă. Noile tehnologii și schimbările geopolitice au permis, însă, globalismului să câștige teren. Naționalismul etnic nu ține pasul cu economia de azi, iar globalismul a devenit ideologie ce acoperă nedreptăți și drame. Peste toate s-a așternut un covor al aproximărilor, zvonurilor, al fake news, minciunii, care ocupă scena societăților actuale, dominate de mediatizare. Pe acest fundal se înmulțesc mișcările radicale, care promit înnoirea, dar, în lipsa cunoștințelor despre societate, nu schimbă mare lucru.

Pe de altă parte, spiritul critic s-a accentuat. Doctrinele sunt întâmpinate cu reticență, preferându-li-se vederi apropiate de ceea ce se trăiește. Sensul istoriei fiind discutabil, fiecare caută să dea sens vieții proprii.

În aceste coordonate, creștinismul a devenit din nou centru de raliere a oamenilor. În vreme ce doctrinele sunt în jurul unor postulate și principii, creștinismul are în nucleu o personalitate: Isus din Nazaret, recunoscut drept Messia. Și astăzi, după două mii de ani, atracția sa este covârșitoare Destinul și învățătura lui Isus sunt cheia vieții pentru o mare parte a oamenilor.

Mulți se dau creștini. Să întruchipezi, însă, învățătura lui Isus nu este deloc ușor, căci ea a ridicat cel mai sus exigențele față de conduita omului. De pildă, în *Predica de pe munte* Iisus a spus: „Fericiți cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu" (Marcu, 5, 8); „Fericiți cei prigoniți pentru dreptate, că a lor este împărăția cerurilor" (5, 10); „Oricine se mânie pe fratele său, vrednic va fi de judecată" (5, 22); „Iubiți pe vrăjmașii voștri, binecuvântați pe cei care vă blestemă, faceți bine celor care vă urăsc și rugați-vă pentru cei ce vă vatămă și vă prigonesc" (5, 44); „Nu vă adunați comori pe pământ, unde molia și rugina le strică și unde furii le sapă și le fură, ci adunați comori în cer..., că unde-ți este comoara, acolo îți va fi și inima!" (6, 19); „pe toate câte vreți să vi le facă vouă oamenii, întocmai faceți-le și voi lor" (7, 13)

Se deschid, în orice caz, întrebări deloc facile pentru cel care se pretinde creștin. Unde ți-e inima? Ce ai făcut pentru dreptate? Cât de generos ești? Cum te-ai ferit de lăcomie și de restul păcatelor? Câtă reciprocitate ai manifestat ?

Se pot da numeroase exemple din realitatea imediată. Îmi stăruie în minte ceea ce s-a petrecut la vizita papei Francisc la catedrala Mântuirii Neamului. În cuvântul său, Suveranul Pontif le-a cerut gazdelor „frățietate" și „să se ferească de amăgirile puterii". Dar abia a decolat avionul întoarcerii la Roma, că tocmai cel care a contribuit la ura din societate și se filmează duminica la Biserică a cerut închisoare pentru contracandidați, iar unii din „justiție" s-au executat.

Evident, în acest fel mersul la Biserică devine ritual și nu pare să fi mișcat ceva în minte și inimă. Iar religia se înțelege cum spunea Mussolini, în discuția cu Hans Frank: „religia este ca ceața" – adică nu obligă la ceva!

Sunt, însă, și reușite certe. Destui oameni considerați simpli întruchipează exigențele lui Iisus. O fac în anonimat, tăcut. De pildă, și în România sunt persoane care preiau în grijă copii fără sprijin și adăpost și-i cresc până se pot susține singuri, printr-o profesie.

Cum stau lucrurile, însă, cu cei urcați în ierarhiile societăților de astăzi, care se pretind creștini? Cazuistica este diversă. De la ignoranți și farsori, trecând prin rudimentari gomoși, la cei care trăiesc preceptele și le respectă.

Aș spune, însă, că sunt și printre aceștia, totuși, personalități care întruchipează exigențele lui Isus. Îl am în vedere aici pe Joseph Ratzinger, devenit, după o carieră teologică, responsabilul doctrinei la Sfântul Scaun și, în cele din urmă, papa Benedict al XVI-lea. În toate ipostazele el și-a asumat să-l urmeze pe Isus.

Îmi permit să spun că m-am interesat devreme de Joseph Ratzinger. M-am interesat devreme căci la Filosofie și Sociologie, la Cluj, în 1966-71 se studia istoria religiei și s-a examinat celebrul *aggiornamento* al Bisericii universale. Profesorul ne-a prezentat factual schimbările aduse de Vatican II și ne-a trimis la lecturi. Nu știam exact cine concepuse rezoluțiile Conciliului, dar cu timpul am descoperit autorul principal – Joseph Ratzinger. Am citit neîntrecuta sa *Introducere în creștinism* (1968), care te pune pe direcția unui creștinism trăit. Apoi, în Germania fiind, am citit ceea ce publica cel care devenise arhiepiscopul de München-Freissing. Ulterior, în contextul dezbaterii Habermas-Ratzinger, din 2004, am fost în capela sa particulară. Am pus în mișcare prima traducere. Ca rector, am inițiat acordarea titlului de doctor honoris causa al universității clujene cardinalului Joseph Ratzinger. După ce am susținut o conferință la Universitatea Gregoriana din Roma, alături de cardinalul Etchegaray, acesta m-a introdus la noul papă. Ulterior am obținut pentru colegii de la Universitatea Babeș-Bolyai o primire în grup la Sfântul Scaun.Benedict al XVI-lea s-a îndreptat spre noi cu brațele deschise și a exclamat „Eu sunt unul dintre ai voștri!". Semn firesc al unei trăiri!

Ca papă, Joseph Ratzinger a scris monografia *Isus din Nazaret* (2006), care propunea lumii asumarea în profunzime a lui Isus. De altfel, teologul intră în istorie ca prag al revenirii la Isus adevărat și reasumarea căii creștine de viață plecând de la Isus Cristos. „Și în zilele noastre – scria Papa - salvarea constă în devenirea noastră «în mod veritabil reală». Putem să atingem aceasta numai dacă descoperim din nou adevărata realitate a lui Isus Cristos și descoperim prin el calea spre o viață verticală și justă" (*The Essential Pope Benedict XVI. His Central Writings and Speeches*, Harper, San Francisco, 2007). Problema care s-a profilat de la început pentru Joseph Ratzinger, pe calea deschisă de Romano Guardini, era de a-l regăsi pe Isus în așa fel încât să fie scos din dependența de cel care îl abordează. Isus așa cum a fost trebuie să conteze! „Adevăratul chip al lui Isus" a redevenit astfel temă, înăuntrul reasumării „misterului lui Dumnezeu".

Joseph Ratzinger a elaborat până la capăt această optică, construind o teologie cristocentrică cuprinzătoare și construindu-se pe sine. El a devenit cel mai profilat gânditor al contemporaneității care și l-a asumat explicit pe Isus Cristos.

Mai mult decât oricine, Joseph Ratzinger a interogat credința în Isus în teologie, dar și pe terenul istoriei înseși. El a și contribuit la schimbarea conceperii Bisericii. Deja în scrierea de doctorat, *Volk und Haus Gottes in Augustinus Lehre von der Kirche* (1954), tânărul teolog lua distanță de neoscolastică în favoarea „omului frământat, suferind, întrebător". În scrierea de habilitare, *Die Geschichtstheologie des heiligen Bonaventura* (1959), el lega „mișcarea lăuntrică spre mereu mai înaltă perfecțiune, împărăția lui Dumnezeu înăuntrul istoriei pământești" și „sfârșitul istoriei". Autoconstrucția lăuntrică a persoanei a socotit-o culminația istoriei pământești.

Din orizontul autoconstrucției au plecat inițiative teologice și larg culturale, inclusiv administrative, ale profesorului de teologie fundamentală, apoi, ale Cardinalului Ratzinger și, în final, ale Suveranului Pontif (detaliat în Andrei Marga, *Absolutul astăzi. Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger*, Meteor Press, București, 2018, ediția a doua). De exemplu, de aici a început distanțarea sa de neoscolastică. De aici asumarea Bisericii drept cadrul propice pentru a înnoi creștinismul. De aici contribuția sa creatoare de epocă la Vatican II și pledoaria pentru asumarea ca întreg a deciziilor Conciliului. De aici

➲

necurmata sa argumentare pentru creștinism cristocentric. De aici distanțarea sa polemică de teologii politizante. De aici opțiunea pentru un *aggiornamento* prudent, ce ia în seamă derapajele modernității. De aici originalele sale evaluări ale evoluției Bisericii, Europei și ale lumii de azi. De aici configurarea propriei personalități, asumând, așa cum spune în *Dogma und Verkündigung* (1973), că „a fi om nu este simplu, un dat static, ce-i revine individului de-a gata, ci ceva ce include totdeauna noul imperativ de a deveni om".

Avem din acest an prima biografie adusă la zi a lui Joseph Ratzinger - cartea lui Peter Seewald, *Benedikt XVI. Ein Leben* (Droemmer, München, 2020, 1250 pagini) - o scriere monumentală, ce folosește toate sursele de informare disponibile. Constatarea tulburătoare este că "viața lui Joseph Ratzinger a fost dedicată întrebării dacă omul din Nazaret este efectiv Messia, fiul lui Dumnezeu" (p.1015) și dezlegării ei. În vasta monografie *Jesus von Nazaret,* prima în istorie scrisă de un papă, avem răspunsul teologic, filosofic și larg cultural.

Răspuns, aș adăuga eu, este, însă, și viața pe care și-a ales-o Joseph Ratzinger. Viața la nivelul neobișnuit de înalt al exigențelor lui Isus!El a și spus, de altfel: "Christos nu ne-a promis o viață confortabilă. Cine vrea confort este la Iisus la adresă greșită" (p.803). Cu neobișnuit de profundă cultură, Joseph Ratzinger a rămas consecvent la Iisus.

Mă opresc la încheierea dramaticului an 2020, când provocările la adresa vieții oamenilor sunt mari și îl pun pe fiecare să se întrebe asupra rosturilor, la această viață pe urmele lui Iisus. Vreau să o captez sub câteva opțiuni elocvente.

Cu ani buni înainte de a fi ales pontif, Joseph Ratzinger a cerut papei Ioan Paul al II-lea de trei ori aprobarea demisiei din fruntea Congregației pentru Puritatea Credinței și întoarcerea în Germania, spre a-și desăvârși opera teologică. Ioan Paul al II-lea a dat celebrul răspuns: nici pe Iisus nu l-a coborât nimeni de pe cruce în viața din această lume, încât misiunea continuă. S-a ajuns însă acolo încât ultima discuție a lui Ioan Paul al II-lea pe Pământ a fost cu cardinalul Joseph Ratzinger.

Convingerea mereu afirmată de Joseph Ratzinger este că nu *puterea, orgoliul și vanitatea, trebuie să-l preocupe pe cel care-și asumă roluri publice, ci răspunderea*. De altfel, în fiecare zi în care îi reprezenta pe cei 1,2 miliarde de creștini catolici, el s-a întrebat dacă este pe măsura răspunderilor, nu ce putere îi conferă funcția (p.806). Deja la Conciliul Vatican II el a pledat pentru „deschiderea orizonturilor, reflecție asupra izvoarelor creștinismului, autenticitatea propovăduirii, redescoperirea acelei liturgii care mijlocește bucuria la cuvântul lui Dumnezeu" (p.837). Ca papă a pus în aplicare acestea. El a spus colaboratorilor săi că „noi nu muncim, cum spun mulți despre munca noastră, pentru a extinde o putere. Nu muncim pentru un prestigiu, și nici pentru a extinde o întreprindere sau ceva de felul acesta. Noi muncim în adevăr, încât rutele lumii să fie deschise pentru Cristos" (p.814-815).El a și cerut renunțarea la privilegii ecleziale. S-a și spus, pe bună dreptate, că „nici un papă al epocii moderne nu a fost mai puțin interesat de putere" (p.836). Benedict al XVI-lea a și renunțat la denumirea „patriarhul Occidentului" (p.814), veche de o mie cinci sute de ani, tocmai pentru a semnala voința de înțelegere cu celelalte biserici, în locul oricărei aspirații la supremație.

Pentru Joseph Ratzinger, Isus a fost nu numai tema definitivă de studiu, ci pilda. *Să rămâi tu însuți în dedicarea față de o cauză înaltă, fie și atunci când opiniile despre tine sunt nedrepte*, a fost continuu deviza sa. A și ilustrat-o în împrejurări de viață copleșitoare.

De exemplu, Joseph Ratzinger a fost una dintre cele mai discutate personalități de pe glob mult înainte de a fi ales papă, în 2005. Probabil că nimeni nu a fost mai atacat decât neînduplecatul Prefect al Congregației. „Panzerkardinal" și „Rottweiler-ul lui Dumnezeu" erau doar două dintre sintagmele răuvoitoare puse în circulație, mai ales că pe lume sunt destui inși obsedați să

Bruno Bradt „Paule", detaliu

atârne etichete personalităților greu de atacat cu argumente. Joseph Ratzinger și-a continuat însă neabătut drumul și a surprins lumea cu fiecare ocazie. În 1988, de pildă, credincioșii de la Lutheran Center on Religion and Society (New York) au fost uimiți să-l vadă pe responsabilul temutului Sanctum Ufficium promovând teologia drept „conversație".

După dispariția lui Ioan Paul al II-lea, cardinalul Meissner i-a spus lui Joseph Ratzinger că va trebui să accepte scaunul petrin. Răspunsul a fost neașteptat: „tu ești de a dreptul nebun... Nu sunt cel mai sănătos. Roagă-te să fiu ocolit" (p.767). Concurentului principal la scaunul petrin, prestigiosului biblist Martini, i-a spus din vreme că nu vrea să fie papă: „Nu vreau, iar dacă spuneți aceasta prietenilor Dvs., vă sunt recunoscător" (p.781).

În Conclavul din aprilie 2005, Cardinalul Ratzinger s-a apropiat neobișnuit de repede de majoritatea de două treimi plus unu de voturi, presupusă de alegere. După propria mărturisire, „eram în colimator și mă rugam lui Dumnezeu să nu-mi pună pe umeri această soartă. Dar, evident, Dumnezeu nu m-a ascultat... Credeam că încheiasem opera vieții mele și speram la ani mai liniștiți".

Cei din jur i-au amintit lui Joseph Ratzinger reflecția lui Isus: „fie voința ta, Doamne". Iar un venerabil cardinal i-a spus: „dacă Domnul îți va cere <urmează-mă!>, atunci amintește-ți ceea ce ai predicat. Nu te opune! Fi ascultător, așa cum tu ai spus despre marele papă plecat acasă". Este adevărat, Joseph Ratzinger și-a amintit nu numai ce a spus el însuși la plecarea din lumea aceasta a fostului papă, ci și îndemnul adresat de Ioan Paul II contemporanilor: „nu vă fie frică!".

Și la câțiva ani după alegerea, din 2005, a lui Benedict al XVI-lea ca papă, cardinalul Bergoglio declara presei: „În acel moment al istoriei Ratzinger era unicul om cu statură, înțelepciune și experiența necesară pentru a fi ales" (p.779). Cu timpul, comparând toate datele, s-a putut spune: „Joseph Ratzinger aparține acelor oameni care spun ce gândesc și fac ceea ce spun" (p.1021). *Abia unind convingerile, gândirea și fapta ajungi să fii respectat*. Această unitate a fost de nezdruncinat la Joseph Ratzinger. Și în crizele lumii de azi el vede legate „criza credinței" și „criza existenței creștine" (p.1074). Le-a și abordat, de altfel, cu rezultate de anvergură istorică pe ambele.

Expoziția HOMO SUM, fotografie de Florin Gherasim

Premierele pontificatului lui Joseph Ratzinger încep și fie scoase la iveală și abia se pot lista.De exemplu, nimeni nu cunoștea mai bine Biserica - din studii, desigur, dar și din contacte la fața locului pe întreg globul. A condus cea mai extinsă biserică din istoria de până atunci – deja 67% dintre credincoșii catolici erau africani, asiatici, latino-americani. De la Pius II, din secolul XV, nu a mai fost o personalitate culturală de anvergura lui Joseph Ratzinger pe scaunul Sfântului Petru (p.811). El a venit, cum s-a spus, cu "o nouă inteligență în descifrarea secretelor credinței" (p.809). Pentru prima oară pe scaunul petrin a urcat un teoretician de prim rang al modernității (p.808) și un gânditor capabil să confrunte cu succes postmodernitatea. A fost primul papă care a înfruntat globalizarea și a argumentat că în creștinism este soluția mai profundă. Niciodată un papă nu a mers dincolo de condiția de preot atât de departe (p.868), intervenind în dezbaterile privind direcționarea lumii. Deja în 2004, Cardinalul Ratzinger și cel mai proeminent filosof al acestor vremi, Jürgen Habermas, oferiseră o dezbatere nepieritoare între cele mai profilate conștiințe pentru a lămuri situația epocii. Niciodată un papă nu a lămurit ce este „iubirea (Liebe)", miezul cel mai adânc al învățăturii lui Isus (p.862).Niciodată până atunci cuvântul unui papă nu a ajuns la atât de mulți oameni – reflecțiile sale fiind preluate instantaneu de media (p.826). Cărțile unui papă s-au vândut mai mult ca oricând - prima dată în istorie enciclicele au fost căutate în librăriile de diverse afilieri ale lumii. „Papa scriitor" (p.1027) s-a adresat intelectualilor pe o scară și cu o adâncime fără precedent (p.829). El a slujit la cea mai mare reunie religioasă a tuturor timpurilor – cu aproape două milioane de participanți, 800 de episcopi, 10000 de preoți, pe câmpia din apropierea Kölnului – și a pledat cel mai convingător pentru prezența creștinismului îm dezbaterea publică (p.960). Benedict al XVI-lea a adus schimbări pe gamă largă în liturgie (p.873), în unitatea bisericilor și religiilor (p.952), în combaterea sărăciei. El a pus în mișcare programul „ecologiei umane" (p.972) și o nouă înțelegere a lumii (p.985) ca bază a politicii internaționale.

Joseph Ratzinger a elaborat *o viziune coerentă asupra societății moderne târzii*. Chiar în prima predică în calitate de Pontif a vorbit despre „pustiul" societăților în care trăim.„Există pustiul sărăciei, pustiul foamei și al setei. Există pustiul abandonării, al iubirii distruse. Există pustiul lipsei lui Dumnezeu, al golirii sefletului, încât nu se mai știe de demnitatea și calea omului". La ieșirea din „pustiu" nu se ajunge oricum. „Nu forța rezolvă, ci iubirea (Liebe)" (p.802). Apelul stăruitor a fost, cu fiecare ocazie, „lăsați-ne să construim comunitatea iubirii conform planului Creatorului, care ne-a fost făcut cunoscut de Fiul său" (p.820). Benedict al XVI-lea a adus cele mai solide argumente pentru ideea că „adevărata revoluție constă în radicala închinare la Dumnezeu, care este măsura dreptei și veșnicei în același timp măsuri a iubirii. Ce ar putea să ne salveze, dacă nu iubirea?"

Concepția asupra modernității târzii era legată cu înțelegerea mai adâncă a istoriei. Joseph Ratzinger a înfruntat cele mai dificile subiecte ale istoriei, de la regăsirea fundamentului iudaic în creștinism și reașezarea postscolastică a Bisericii, trecând prin lămurirea diferenței dintre aplicarea forței și religie, prin raportarea la un Islam nemulțumit de realitățile lumii, la direcționarea modernității, deschiderea religiei spre noile revoluții din științe și articularea „noii sinteze umaniste". El a respins continuu înțelegerea simplificată a istoriei. Thomas Mann acuzase căderea Germaniei în anii treizeci pe mâna celor mai nepregătiți și mai agresivi („die Untersten"). Joseph Ratzinger știa, la rândul său, că istoria o fac popoare nutrite de aspirații, o fac adesea elite capabile, dar o fac și răufăcătorii ce ajung să decidă soarta celorlalți. Împotriva tentațiilor de a simplifica istoria trecută, pictând-o în alb și negru, el a subliniat că, în calitate de oameni, nu putem dezlega toate misterele istoriei (p.842), încât conduita înțeleaptă este adesea „iertarea și concilierea (Vergebung und Versöhnung)".

Joseph Ratzinger a făcut regulă de viață publică din maxima formulată de Isus însuși, că „cel care vrea să fie mare între voi, să fie slujitorul vostru" și că „nici Fiul Omului n-a venit să i se slujească, ci să slujească și să-și dea viața răscumpărare pentru mulți" (Marcu, 10, 44-45). În cuvintele actualității, „slujirea" celorlalți ar trebui să fie înainte de orice atunci când persoan*a preia reluri publice*. De altfel, pentru un papă, spunea Joseph Ratzinger, ceea ce contează „nu este alegerea următoare, ci judecata de apoi"(p.55). Lumea este astfel că, „dacă un papă primește doar aplauze, ceva nu este în regulă" (p.808).

Joseph Ratzinger a arătat mereu că *omul se cuvine să rămână uman, inclusiv* în gesturi față de cei de aproape. El însuși a făcut mereu astfel de gesturi. De pildă, prietenilor care au trecut de la tutuire la adresarea cu Sfinte Părinte le-a spus că „între noi rămâne totul ca totdeauna" (p.806). A vizitat o închisoare din Roma și a spus deținuților că „mi se pare important să se gândească bine despre voi" (p.853). Cineva din apropierea sa a smuls și furnizat presei documente din biroul papei, dar i-a acordat neîntârziat iertarea. Un colaborator apropiat a și remarcat că Benedict al XVI-lea „era prea bând cu dușmanii și nu a întreprins ceva destul de clar împotriva lor". Nu era felul lui de a fi!

De aceea, Benedict al XVI-lea nu a făcut caz niciodată de răspunderea altora pentru situații pe care a trebuit să le gestioneze. El știa bine cât de aspre sunt realitățile lumii. A și spus, ca apă, „rugați-vă pentru mine, ca să nu fug înfricoșat din fața lupilor" (p.805).

Demisia unui papă nu este premieră și se vor mai trăi demisii. *Codex Iuris Canonici* reglementează, de altfel, această posibilitate (p.1023). Antecesorii lui Benedict al XVI au și semnat declarații în care cereau să fie înlocuiți dacă intervine o dificultate datorată sănătății. Chiar Ioan Paul al II-lea a luat în considerare eventualitatea demisiei. Benedict al XVI a demisionat ca gest suprem de noblețe, dictat de chestiuni ale sănătate, grăbit, poate, de o benignă trădare.

Ca lucrător în grădina Domnului, cum se considera, Benedict al XVI-lea a înțeles să folosească intens timpul în serviciul datoriei. Ne dăm seama și din orarul său diurn. Scularea era la ora 530. Urma rugăciunea, apoi Messa în Capelă. După micul dejun, papa primea, în 30-45 minute, briefing-ul secretarului asupra primei corespondențe, pentru a trece apoi, în alte 45 minute, la studiul actelor și al programului primei jumătăți a zilei (audiențe și treburile diocezei de Roma). La ora 10 papa avea pe birou oglinda presei internaționale. Între orele 11-13 se desfășurau audiențe și examinau chestiuni de administrație și de diplomație cu cei responsabili de resorturi. După masa și pauza de prânz, urmau lecturi de documente și rezolvări de probleme. Între orele 18-19 Benedict al XVI-lea făcea analize cu colaboratorii principali, între patru ochi, mai ales cu secretarul de stat al Vaticanului. Cardinalul Grocholewski îmi spunea că săptămânal urcau la biroul papei cam 400-500 de spețe pentru decizie.La orele 2045 papa intra în program privat, ce includea urmărirea de concerte, competiții, filme și, de asemenea, pregătirea pentru serviciul divin și meditațiile de a doua zi. Ziua de marți era liberă, iar o zi pe săptămână Benedict al XVI-lea a dedicat-o scrisului propriu.

Desigur, Benedict al XVI-lea a fost avantajat de solida sa calificare și imensa sa cultură. El stăpânea limbile clasice (ebraica, greaca, latina). Puteai vorbi cu el în oricare dintre limbile de mare circulație de astăzi. La Paris a uimit franceza lui. Engleza și italiana pe care le vorbea erau socotite dintre cele mai bogate. Spaniola și portugheza îi erau familiare. *Benedict al XVI-lea se adapta pe loc la limba pe care o stăpânea interlocutorul*. Cu Vladimir Putin a discutat în germană (p.885). Benedict al XVI-lea vorbea unsprezece limbi. A învățat poloneza pentru a vorbi acestui popor.

Unii sunt înclinați să acorde circumstanțe oamenilor care urcă în ierarhiile actuale, aproape pentru orice ar face: „doar este șef!", „așa este politica!" sunt justificările superficiale ce se dau în mod curent. La Joseph Ratzinger nu este cazul de justificări de acest fel. La el, așa cum au observat cei mai perspicaci dintre contemporani, persoana era cu totul alta. Ea s-a construit în jurul deciziei mature de a-l urma pe Isus. ■

Bruno Bradt „Carolin", tehnică mixtă, 110x50 cm

Preliminarii privind pithagorismul italic

Vasile Zecheru

Bruno Bradt „David", detaliu

În mod simplist și, întrucâtva, pentru un public fără prea mari pretenții în materie, pithagorismul a fost clasat definitiv ca fiind *...o mișcare religioasă și filosofică în Grecia antică (secolul al VI-lea î.e.n.) atingând un larg evantai de probleme: nemurirea și transmigrarea sufletelor, ascetism, reguli dietetice, conduita morală, comuniunea cu cosmosul divin, concepția despre lucruri ca numere etc.* (DEX 2009) Pornind de la această definiție și pentru a orienta întregul demers ce urmează, producem aici și acum câteva precizări utile și necesare; vom spune, mai întâi că pithagorismul nu a fost, defel, o mișcare filozofică, în înțelesul actual al termenului și nici o religie precum cele pe care le cunoaștem noi astăzi ci doar un curent inițiatico-misteriosofic deosebit de viguros având în centrul preocupărilor sale o doctrină metafizică de inspirație tradițională ale cărei rădăcini se pierd în negura preistoriei.

Vom spune, de asemenea, că tot acel *evantai de probleme* menționate în definiția pe care o criticăm sunt, de fapt, circumscrise în mod subsecvent celor trei *credo*-uri fundamentale[1] care au animat, în acele timpuri, întreg parcursul inițiatic. În plus, elitismul cultivat cu asiduitate, oralitatea transmisiei, jurămintele de credință pe care le presta adeptul și sancțiunile la care se expunea el în situația că divulga cunoașterea revelată în secret vorbesc de la sine despre legătura puternică dintre membrii fraternității și spiritul de întrajutorare pe care aceștia erau îndrumați să-l cultive în relațiile lor.

Mai trebuie spus, totodată, că principala metodă prin care aspirantul pithagoreic era condus din treaptă în treaptă pentru a-și cunoaște direct și nemijlocit Sinele prin trăire ființială presupunea tăcere, un regim strict de viață, o dietă anume prescrisă, diverse probe și purificări, precum și efectuarea cu regularitate a unor exerciții spirituale menite să determine, la un moment dat, o expandare a conștiinței individuale. Convingerea care, în acele vremuri, călăuzea procesul inițiatic era aceea că aspirantul poate recepționa cunoașterea sapiențială doar trăind holistic în armonie cu natura și înstrumentând, cumva, întreaga sa ființă, către acest scop, nicidecum prin simpla acumulare de cunoștințe sau prin speculații și raționamente analitice, secvențiale. În plus, doctrina pithagoreică promova cumpătarea, evlavia, buna cuviință, precum și respectul față de familie, vârstnici și autoritatea statală.

Potrivit exigențelor pithagoreice, după trăirea la propriu a iluminării lăuntrice, aspirantul era recunoscut ca atare și promovat la gradul următor; astfel el devenea *mathematikoi* și, la acest nivel, primea ca pe o revelație soluții la unele probleme geometrice selectate cu grijă și era făcut părtaș la demonstrarea pe cale rațională a ordinii universale; cu alte cuvinte, de la starea de conștiință luminică el era condus cu mână fermă către un nivel superior, cel al conștiinței cosmice (regale) ce presupunea o contemplare ecsatică (*eudaimonia*) a *kosmos*-ului pentru ca astfel să-și dea seama de voința Demiurgului[2], de atotputernicia acestuia și de planul celest ce se întrezărea în spatele acestei grandioase reprezentări.

După ce, prin reprezentații săi, pithagorismul a traversat Marea ionică, fenomenul a căpătat, în timp, expresia strălucitoare pe care Platon, cu geniul său, a știut să i-o atribuie și așa s-a constituit un nou filon ezoteric în jurul Academiei atheniene[3]; doctrina pithagoreică astfel înnobilată la Athena, fiind în contact la un moment dat cu spiritualitatea egipteană, dă naștere hermetismului – cel mai important curent misteriosofic care a dominant întreg universul mediteranean al vremii. Aceste trei curente inițiatice – pithagorismul italic, platonismul elitist cu prelungirea sa neoplatonică și, apoi, mirificul hermetismul greco-egiptean[4] – vor fi cunoscut evoluții de sine stătătoare dar, cu siguranță, vor fi existat și numeroși adepți care trecând de la un curent la celălalt au determinat numeroase efecte remarcabile în planul general al elevării spirituale și în cel al construcției statale, deopotrivă.

Bruno Bradt „David", tehnică mixtă, 2015, 100x150 cm

În linii foarte generale, despre pithagorismul alexandrin se poate spune că a fost o mișcare misteriosofică destul de discretă care s-a născut din efervescența elenismului și s-a particularizat prin aceea că a încercat o reactualizare a doctrinei prin infuzie de platonism și hermetism, în ton cu tendințele epocii. Cel mai important exponent al acestui curent este considerat a fi Numenius din Apameia; el a trăit în secolul al II-lea e.n. și s-a remarcat prin opera sa care a prefigurat neoplatonismul și, în acest fel, întreaga orientare filozofică din veacurile ce au urmat. Exegeții lui Numenius au subliniat că el urmărea să pună în acord doctrina lui Platon cu cea pithagoreică și, concomitent, să demonstreze inexistența unor contradicții între dogmele eleniste și cele provenind din alte sisteme sapiențiale. În concepția lui Numenius, Moise și Platon sunt perfect compatibili unul cu celălalt din moment ce ambii l-au identificat în mod similar pe Dumnezeu cu Ființa (Fiirea, Entitatea supremă) și astfel ei au avut o reprezentare identică asupra Principiului absolut ce guvernează universul.

Dintr-o altă perspectivă, pithagorismul alexandrin are meritul de a fi (re)lansat în forță mistica numerelor centrată pe credința că *...totul e rânduit după număr...* Pentru adepți numărul reprezenta Principiul suveran – perfect și absolut – adică, altfel spus, Zeul ce subzista misterios în *...toate cele ce sunt...* Influența acestei aritmosofii potrivit căreia numărul era văzut ca o esență imanentă devine covârșitoare în epocă; chiar și iudaismul contemporan acelor evenimente își va fi exacerbat căutărilor bazate pe analogii și interpretări numerice asupra unor cuvinte, nume și pasaje biblice și astfel, din aceste îndelungi și minuțioase cercetări asupra scrierilor sacre, se conturează *kaballah* tradițională concentrată pe deslușirea mesajului subtil, încriptat în text după rostirile sibilinice ale profeților dăruiți cu vedere lăuntrică.

Și pentru că scopul acestui mic studiu este acela de a conferi o reprezentare foarte generală privind pithagorismul italic – cu segmentul său incipient care se întinde de la momentul Crotona

și până la finalul domniei lui Architas din Tarent (428-347 î.e.n.), cu o dimensiune mediană consistentă marcată de consorțiul acusmaticilor cu misterioasa *Collegia fabrorum* și care continuă, apoi, cu pithagorismul din Imperiului roman transformat, la finele perioadei, în fraternitatea maeștrilor comacini –, nu vom dezvolta, în cele ce urmează, temele referitoare la (neo)platonism și hermetism. În acest cadru și fără să insistam prea mult, amintim totuși în treacăt, de frățiile bizantine ale arhitecților și constructorilor de edificii care și-au perpetuat existența lor nestingherită chiar și după căderea Constantinopolului, precum și grupările ezoterice arabe de mai târziu care, toate pithagorizau în felul lor, ducând mai departe tradiția antică privind ordinea geometrică existentă în univers. (Ghyka, 1998, pp. 42-44)

*

Adepții pithagorismul italic îl proclamau pe Dumnezeu (*Unul* – imuabil, etern și infinit) ca fiind temelia realității și îl așeazau deasupra tuturor contrariile pe care El le conținea și le compensa în mod misterios. Exista, așadar, un singur Dumnezeu în care încăpea *Totul* și în această alcătuire ordonată și stratificată[5] a realității El reprezinta, prima rațiune existențială – Cauză a tuturor cauzelor și fenomenelor, fără excepție, având primatul unității și universalității ca esență definitorie. În interiorul *Totului*, alături de *Nous* (Spiritul, Marea conștiință, Lumina) coexista Întunericul, (materia irațională și haotică) iar între aceste două polarități fundamentale, în central cercului (sferei), era plasat Demiurgul care, contemplând Lumina, tinde să impună ordinea geometrică în *chaos*; prin aceasta, Ordonatorul se impunea în pithagorism ca fiind cea de-a doua rațiune din univers, cea care, spre deosebire de prima, manifestă mobilitate și inițiativă creatoare și, astfel, dă naștere armoniei atotcuprinzătoare. În fine, *kosmos*-ul, ca întreg ordonat prin voința și acțiunea Demiurgului – Creația rezultată din atotputernicia supremă –, devine cea de-a treia rațiune universală.

Aceasta este, pe scurt, doctrina pithagoreică pe care adeptul o primea prin revelație recepționând profund mesajul inițiatic în subliminalul său, căci, învățătura se transmitea doar pe cale orală și numai prin mituri, simbolistică și ritual consacrat. Așadar, aceasta este, în esență, opera lui Pithagora care, la vremea lui, a fixat geometria ca fiind instrumentul special prin care omul poate contempla ordinea universală. Demiurgul era considerat pe atunci sufletul lumii și, în acest cadru, sufletul uman era văzut ca fiind o fărâmă infimă care, asemenea unei holograme, deținea *in nuce* toate calitățile Întregului. Iată, prin urmare că, potrivit predaniei, marea calitate a omului rezidă în miraculoasa lui capacitatea de a reflecta, cu ajutorul raționamentului matematic și filozofic, ordinea omniprezentă din univers.[6]

O formulare foarte sugestivă privind ordinea universală o vom găsi la Diogenes din Apollonia, un filozof pithagoreic minor care, la sfârșitul secolului al V-lea î.e.n., se întreba retoric cum de s-a putut forma oare, întâmplător, un *kosmos* perfect, elegant și funcțional sub toate aspectele? Răspunsul care se releva aproape de la sine a devenit o credință căci, este clar că în spatele acestui *product* există o voință care a dirijat materia în cel mai bun sens posibil. În opinia acestui Diogenes, procesul nu avea cum să se întâmple în fapt, decât dacă în spatele lui era un Principiu ordonator – Demiurgul, ca să legăm cu cele arătate anterior. Toată această reprezentare despre universul ordonat a fost acceptată de către filozofii din vechea Eladă și vom constata, cu surprindere, că viziunea respectivă a planat tot timpul asupra spațiului european și, într-un fel, a construit omul și lumea, în egală măsură. Mai apoi, această credință s-a extins în America și, de acolo, treptat, pe întreg mapamondul; acest fior al transcendenței – reprezentarea potrivit căreia dincolo de ordinea celestă s-ar afla o voință supremă și un plan suprem –, a constituit pilarul central în jurul căruia s-a edificat întreaga construcție mundană. (Johnsen, p. 95)

Tot acest sublim raționament ezoteric la care ne-am referit mai sus și pe care-l putem constata

Bruno Bradt, „Doisprezece", detaliu

mereu prezent în istoria veche urcând constant, timp de peste un mileniu, înspre nordul peninsulei italice, ar putea fi studiat ca fiind o împletire de tendințe și forme înrudite între ele care s-au susținut în mod rodnic și s-au capacitat unele pe altele. Străbătând veacurile de la momentul Crotona până în evului mediu timpuriu și lăsând urme adânci în conștiința umanității, acest fenomen socio-uman de mare cuprindere și profunzime s-a perpetuat fecund și a determinat o remarcabilă influență asupra evenimentelor. Variantele de pithagorism italic pe care le vom prezenta sumar în continuare se circumscriu unei doctrine metafizice distincte având în centru conceptul ordinii universale, o metodologie inițiatică tradițională de sorginte geometrică și, drept corolar, un set de credințe bine conturat ce particularizează întregul demers și-l face deosebit de atractiv îndeosebi pentru aristocrația timpului care, organic, se simte chemată să susțină o construcție statală în acord cu planul divin.

*

În scopul evidențierii particularităților pithagorismului italic, precum și a contextului socio-istoric aferent, vom prezenta sumar, în continuare, trei mari perioade distincte ale acestui fenomen pentru ca apoi, în articolele ce vor urma, să detaliem problematica spre o mai bună receptare și o mai riguorasă tratare a cazului. Principalul criteriu care a stat la baza acestei periodizări *ad-hoc* l-a constituit ansamblul modificărilor de ordin organizatoric pe care tradiția inițiatică a fost nevoită să-l adopte pentru a supraviețui și pentru a-și îndeplini menirea, aceea de a transmite o influență spirituală conformă credințelor sale fundamentale. Date fiind penuria de informații și specificul profund ocultat al procesului inițiatic, periodizarea pentru care am optat are un grad mare de subiectivitate și reprezintă un punct de vedere personal care s-a edificat în timp, prin lecturi, abordări de tip intuitiv și inferențe de ordin speculativ.

Desigur, într-o primă variantă organizațională, pithagorismul se va fi evidențiat în formula impusă inițial de către maestrul său fondator. De aceea,

Imagine din expoziția HOMO SUM, fotografie de Ani Bradea

➲

un prim segment al acestui fenomen îl constituie istoria fraternității de la Crotona[7] care, cum se știe, a fost distrusă în jurul anului 500 î.e.n. după circa trei decenii de funcționare. Pithagorismul incipient va supraviețui, însă, evenimentului amintit care nu a putut stăvili dezvoltarea confreriilor în sudul peninsulei și în ținuturile limitrofe. După o jumătate de secol, atacurile asupra comunităților pithagoreice au reizbucnit în *Magna Graecia* culminând cu revolta populară din Metapont (450 î.e.n.) soldată cu masacrarea adepților și distrugerea locațiilor unde aceștia se întruneau periodic. După acest incident tragic, pithagorismul își va fi recalibrat abordarea, adepții au devenit mai prudenți, implicarea în politică a fost mult mai discretă și, în fine, numeroși pithagoreici s-au regrupat în Grecia continentală sau în regiunea din centrul peninsulei.

În continuarea pithagorismului italic aflat la începuturile sale, exegeza deosebește frecvent o alonjă distinctă care se evidențiază viguros începând din secolul al IV-lea (când s-a identificat o grupare puternică la Tarent) și până la mijlocul secolul al III-lea î.e.n. (când debutează elenismul alexandrin). În acest răstimp istoric, frăția din Tarent (Tarento de astăzi) pare să fi devenit cea mai reprezentativă comunitate de tradiție pithagoreică și, prin aceasta, un centru inițiatic de prim rang în acea perioadă. Cel mai reprezentativ exponent al grupării este nimeni altul decât celebrul Archytas din Tarent (428-347 î.e.n.) – matematician renumit în epocă, prieten cu Platon și regent al cetății – asupra căruia se cuvine să stăruim mai mult. Ca ilustru om de stat și strălucit strateg, Archytas deținea, la acea vreme, o poziție comparabilă cu cea a legendarului Pericle. (Ghyka, 2016, pp. 171-199)

Cea de-a doua variantă de pithagorism italic funcționează începând cu secolul al III-lea î.e.n. și până pe la început de mileniu creștin când republica romană devine imperiu. Ca semn distinct al acestei perioade ar putea fi remarcat consorțiul dintre acusmaticii pithagoreici și *Collegia fabrorum* – o venerabilă structură inițiatică având filiațiuni cu vechile frății orfico-dionisiece. Anterior acestui proces de fuziune, în cadrul comunității pithagoreice pare să fi avut loc o scindare subtilă între cei ce reprezentau elementul elitist, dedicat studierii filozofiei și matematicii, pe de o parte, și asa-zișii acusmatici, pe de altă parte, cei care au perseverat dogmatic pe calea fondată de maestrul din Samos urmând, în continuare, vechile ritualuri și canoanele pe care le moșteniseră de la înaintași lor.

Cercetătorii nu au căzut de acord asupra originii acestor *Collegia fabrorum* care, în fond, nu erau altceva decât asociații de meșteșugari[8] organizate în baza spiritului fratern de conlucrare și întrajutorare. Colegiile erau recunoscute de autorități și, dat fiind statutul lor de utilitate publică, primeau diverse scutiri de taxe și alte beneficii. În plus, membrilor acestor asociații li se recunoștea dreptul de liberă circulație și statutul de oameni liberi. Asemenea pithagoreicilor, *collegiatii* depuneau un jurământ de credință la admiterea în organizație, se angajau solemn să nu divulge secretele breslei, foloseau ca mod de adresare apelativul *frate*, organizau periodic agape și conlucrau îndeaproape pentru atingerea unui scop comun. (Ghyka, 2016, pp. 207-209)

În fine, cea de-a treia variantă de pithagorism italic este dată de forma organizatorică pe care frăția a exersat-o pe timpul Imperiului roman; există numeroase indicii privind continuarea

Bruno Bradt „Oferă-mi mâna (III)", tehnică mixtă, 50x80 cm

acestei variante de pithagorism inclusiv în secolele care au urmat anului 476 e.n. când Imperiul roman de apus s-a prăbușit. Întrucât vicisitudinile acelor vremuri se manifestau cu maximă violență și distrugerile materiale erau la ordinea zilei, un grup de inițiati s-a retras în regiunea Como beneficiind acolo de protecție și apărare naturală; astfel au apărut maeștrii comacini – arhitecți și constructori iscusiți care au promovat discret arta regală fără să creeze suspiciuni, marcând edificiile pe care le-au construit în nordul Italiei cu semne și simboluri ale științei sacre.

Există numeroși autori[9] de carte inițiatică preocupați de problema maeștrilor comacini; ei susțin că aceștia au constituit veriga de legătură dintre pithagorism italic și masoneria operativă din evul mediu european, fiind nodul adânc din care s-au dezvoltat mai târziu *Compagnonnage*-ul francez și, în paralel, *Steinmetz*-ul din lumea germană și ghildele francmasonilor din Anglia și Scoția. Așadar, odată cu edificare celebrelor catedrale, masoneria operativă a prezervat simbolistica și ritualurile pithagoreice din antichitate care sugerau ordinea universală și astfel s-au transmis în secret adepților convingeri ferme privind Entitatea supremă și voința sa revelată. (Vibert, pp. 55-60)

Bibliografie

Carcopino, Jérôme – *De Pythagore aux Apôtres*, Paris, Flammarion, 1956;

– *La Basilique* Ghyka, 2016;

Cornford, Francis – *De la religie la filoscfie*, **Ed.** Herald, 2009;

Durant, Will – *Povestea filoscfiei*, Ed. Herald, 2019;

Faivre, Antoine – *Căi de acces la esoterismul occidental*, Ed. Nemira, 2007;

Flew, Anthony – *Dicționar de filozcfie și logică*, Ed. Humanitas, 1996;

Ghyka, Costiescu, Matila – *Numărul de aur*, Ed. Nemira, 2016;

– *Filoscfia și mistica numărului*, Ed. Univers enciclopedic, 1998;

Johnsen, Linda – *Maeștrii perduți*, **Ed. Curtea veche, 2016;**

Mackey, Albert – *Istoria francmasoneriei*, Ed. Herald, 2017;

Mallinger, Jean, – *Pithagora și misteriile antichității*, **Ed.** Herald, 2009;

Vibert, Lionel – *Masoneria* înainte de apariția Marilor Loji, Ed. Nemira, 2014.

Note

1 Credința într-o Entitate absolută (*Unul*, Zeul unic – conștient de sine), credința într-o ordine universală impusă de o voință atotputernică (ordine ce poate fi cunoscută de către om prin iluminare și metodă geometrică) și, în fine, credința în imortalitatea Sufletului suprem din care o infimă parte sălășluiește în ființa umană ca lumină interioară.

2 Marele Arhitect al Universului, cum spun francmasonii în prezent.

3 Încă de la început, Academia a fost destinată formării unei elite care să dețină competențe în exercitarea actului politic; pe lângă acumularea de cunoștințe, cursanții parcurgeau aici un veritabil program de fortificare a caracterului cu accent pe conturarea unui profil etic corespunzător menit să contrabalanseze puterea cu înțelepciunea.

4 În epoca post-elenismului s-a evidențiat un important promotor al doctrinei inițiatice: Apollonius din Tyana – contemporan cu Iisus. Cunoscut pentru viața sa ascetică exemplară dar și pentru faptul că avuseseră un contact consistent cu yoghinii indieni, Apollonius a propovăduit cu ardoare pithagorismul în întreg Imperiul roman și a săvârșit numeroase acte de taumaturgie; el avea o capacitate deosebită în a influența mulțimile și în discursurile lui publice, sublinia deosebita importanță a respectării unor standarde etice riguroase, critica lipsa de preocupare pentru igienă, explica importanța miturilor și îndemna la reluarea vechilor ritualuri sacre. (Johnsen, pp. 139-142)

5 Pentru a caracteriza această stare, David Bohm va utiliza, în vremurile noastre, sintagma *realitate înfășurată*.

6 Această calitate miraculoasă – denumită generic conștiință începând cu secolul al XIX-lea – a fost considerată a fi o capacitate specială a creierului uman, menită a reflecta realitatea cu ajutorul gândirii.

7 Cetatea dobândiseră, la începutul secolului al V-lea î.e.n., o importanță militară și economică deosebită în zonă.

8 Denumite mai târziu bresle sau ghilde.

9 Dintre acești autori menționăm pe John Aubrey (1626-1697), Gottfried Joseph Gabriel Findel (1828-1905), William Ravenscroft (1848-1917) etc.

■

Despre generarea lui Dumnezeu în Sfânta Treime (III) (exercițiu de logică)

Viorel Igna

Bruno Bradt „Oferă-mi mâna (IV)", tehnică mixtă, 2019, 50x50 cm

Marius Victorinus trece la enunțarea celor patru moduri de reprezentare a *existenților*, așa cum cum urmează: *existenții care sunt cu adevărat*, adică ființele, entitățile supraceresti cuprind: a. Spiritul, *nous*-ul, Sufletul, cunoștința, disciplina, virtutea, *logoi1*-i, opiniile, perfecțiunea, existența, viața, inteligența; *b.* cele care sunt deasupra celor enumerate la punctul a., existențialitatea, vitalitatea, intelectualitatea; c. *Existentul* de deasupra tuturor ființelor determinate precedente, deci el este existentul absolut (*solum on*) (*Ad Cand.* 7, 1-7), adică Fiul lui Dumnezeu, așa cum afirmă Victorinus în (*Ad. Cand.* 15, 16). Ordinea enumerată mai sus, este pe bună dreptate, o ordine crescătoare a ființei, de aceea ceea ce este enumerat la punctul *b.* este superior a ceea ce a fost enumerat la punctul *a.*, deoarece ființele determinate de la punctul *b.* exprimă o potențialitate care este logic superioară *existentului*, la fel cum același Candidus a subliniat în (*Ep. Ad. Cand. I,* 1 1-114).

Victorinus trece apoi la specificarea naturii a ceea ce numește *pur și simplu existenți*, care se diferențiază de *cei cu adavăra existenți;* de fapt, în timp ce aceștia din urmă, așa cum am văzut înainte, corespund inteligibililor, *cei pur și simplu existenți*, corespund sufletelor neîntrupate. Aici este necesară distincția dintre Suflet, care face parte din *cei cu adevărat existenți*, deci de ființele inteligibile și sufletul ce face parte din *cei pur și simplu existenți*, care trebuie înțeleși ca făcând parte din activitatea cunoscătoare. Acesta este ultimul Suflet pe care Marius Victorinus îl numește substanță, a cărei putere intelectuală se datorează *nous*-ului *patrikos*, care face posibilă nașterea în Suflet a perfecțiunii și îi dă posibilitatea acesteia să ajungă la cunoaștere: De aceea se spune că sufletul este substanță, deoarece fiecare substanță este subiect (de analiză). Fiecare subiect stă pe ceva diferit de el. Sufletul însă este așezat sub intelect (*to on)* și sub Spirit/Duh. Deci Sufletul este substanță."*(Ad Cand.* 7, 19-22)

În ce privește ordinea naturală a *existenților*, Victorinus precizează că *cei care nu sunt cu adevărat non existenți* trebuie să fie înțeleși ca o alterare a semnificației *existentului*; astfel non existentul este ca o împărțire a existentului. Dar împărțirea, chiar dacă este ceva fără formă, *este.* Din aceasta rezultă că *non existenții* sunt, deoarece au acel plus de ființă al non existenților. Este astfel configurată ordinea naturală a existenților conform unei modalități de existență a ființei descrescătoare: *cei cu adevărat existenți*, *existenții*, *cei cu adevărat non existenți*, *non existenții. (Ad Cand.* 8, 19-21). Marius Victorinus era un foarte bun cunoscător al logicii aristotelice și a legilor logicii, pentru care o lege logică este un raport de ordin esențial între formele de raționare. Întucât este esențial, raportul este constant și universal. Atributul esenței este necesitatea și atributul necesității este universalitatea . În acest sens afirmațiile sale respectă întru totul legea non contradicției, pentru care, după Aristotel este imposibil a spune și a nu spune același despre același în același timp și în aceeași privință. Știa foarte bine că preopinentul său o cunoaște și el, însă el n-a dorit să respecte faptul că două judecăți dintre care una este negația celeilalte nu pot fi simultan adevărate. În plan real lucrurile sunt contradictorii. Constatarea contradicțiilor reale, spunea Aristotel nu este ea însăși o contradicție. Gândirea unei contradicții nu este ea însăși contradictorie. Contradictoriu ar fi dacă s-ar afirma ca simultan adevărate propozițiile : „există contradicții reale" și „nu există contradicții reale".

Bruno Bradt „Oferă-mi mâna ((V)", tehnică mixtă, 2019, 50x80 cm

Victorinus, mare maestru al dialogului rațional se oprește, după aceea, la afirmația că Cerul și toate lucrurile care sunt în el și în lumea întreagă sunt constituite din materie și formă într-o complexitate imensă și, de aceea, nu sunt deloc simple, așa cum par. Părțile acestei lumi care participă la Sufletul intelectual constituie în puterea și natura lor caracteristicile *celor cu adevărat non existenți*. Aceste entități sunt într-un anumit fel supuse procesului de transformare (alterare) și în același timp sunt într-un continuu proces de mișcare, numai atunci când folosesc inteligența conform percepției; sunt în schimb nealterabile și în stare de nemișcare, atunci când folosesc numai inteligența (*Ad Cand.* 9, 20-22). De aici se deduce că *cei cu adevărat non existenți* sunt, într-un anumit fel, *ființă* și *non ființă*; de fapt, *cei cu adevărat non existenți,* care fac parte din ființele *existente* în lume, sunt existenți, deoarece au suflet și, într-un anumit fel, sunt *non existenți,* deoarece au materia alterabilă și calitățile schimbătoare. (*Ad Cand.* 10, 1-7).

Victorinus precizează că sufletul este astfel deoarece are caracteristici intelectuale și pentru că se mișcă totdeauna din sine însuși; datorită acestor calități el este și substanță.Acum, dacă calitatea este materia, aceeași substanță este materie. Dar sufletul se diferențiază de materie, deoarece ea cunoaște și se autocunoaște, în timp ce materia nu posedă nici „inteligență", nici percepție senzitivă. Deci, atunci când sufletul este singular și pur, adică fără materie, el aparține *existenților*, în schimb, materia singură aparține *non existenților*. Cf. *(Ad Cand.* 10, 19-32). Victorinus, după aceea, precizează că în plus față de aceste patru moduri de a fi, până aici examinate , este nevoie să-i adăugăm pe cei *non existenți cu adevărat*, care eișchivalează cu *cei pur și simplu existenți,* cu sufletele neîntrupate și cu *cei adevărat existenți,* care nu și au o substanță a lor, nicio proprie intelecție, fiind o construcție a intelectului, adică o realitaute non

➲

existentă, de aceea, numai imaginară.(*Ad Cand.* 11,1-12).

Necesitatea unei aprofundate explicitări a doctrinei filosofice referitoare la modalitățile de existență a entitățile este folosită de Victorinus cu un scop precis, adică pentru a explica „ce este Dumnezeu și în care existenți este prezent." (*Ad Cand.* 12, 1 -2). Bătrânul maestru precizează, înainte de toate că Dumnezeu nu coincide cu niciunul din cele patru planuri ale ființei, deoarece transcende cele patru planuri ontologice cărora le dă ființă *prin participare*. Dumnezeu, întrucât este deasupra tuturor lucrurilor, nu aparține existenților și nu are nimic din *existenți*. Dumnezeu, deci, este un non existent *(me on ergo deus est)* (*Ad Cand.* 13, 10-12) .

Dar ce este acest non existent deasupra *existentului* ? Atât cât se poate înțelege din acest inteligibil, din moment ce este *existent* și *non existent*, Victorinus ajunge la concluzia că el a condus, prin puterea sa, la manifestarea *existentului* și pe care l-a generat.(*Ad Cand.* 14, 3-5).

Pentru Victorinus este ilogic să gândești că Dumnezeu, care este deasupra *existentului*, a produs din nimic ceea ce este asemănător Lui. De fapt, ceea ce este deasupra *existentului*, este *existentul ascuns*, și generarea și manifestarea a ceea ce este ascuns, deoarece *existentul în putere* generează *existentul în acțiune.*(*Ad Cand.* 14, 11-13)

Dumnezeu, deci, este Tată și Părinte și generează ceea ce era în sine. *Existentul* care era în sinea Tatălui este adevăratul existent, *un pre-existent* care este deasupra celor cu *adevărat existenți,* și acesta este Iisus Hristos, singurul existent dintotdeauna existent. (Cf. *Ad Cand.* 14, 21-27). Dumnezeu, deci, pre-existent *(proon),* a generat Fiul, existentul perfect (*perfectum,* on), unicul și singurul existent (*unum et solum* on), născut din putere, înaintea tuturor lucrurilor, sau, înaintea celor *cu adevărat existenți și a existenților*. (*Ad Cand.* 15, 7-9).

Discursul lui Victorinus, unic în patrologia creștină, reia pozițiile lui Candidus, pentru care Hristos este o forță atotputernică a lui Dumnezeu și *Logos* universal, (*Ad Cand.* 2, 11-12) și conform a ceea ce e afirmat în Evanghelia după Ioan, Iisus este *Logos*-ul lui Dumnezeu *(Cuvântul)* , este *Logos*-ul în principiu, și același *Logos* este Dumnezeu. Dacă *Logos*-ul a fost în principiu, a fost dintotdeauna, în mod necesar nu poate deriva din non existenți. Nici nu poate fi acceptată creația Lui (*Ad Cand.* 16, 5-15).

Logos[2]-ul în general și *logos*-ul în accepțiunea lui Victorinus, este o anumită putere activă care se mișcă și se autoconstituie în acțiune și nu în putere; *Logos*-ul este puterea creatoare a lui Dumnezeu. (*Ad Cand.* 17, 1-4). Dar Dumnezeu nu este generat ca *Logos,* fiind el însuși *Logos*, dar este un *Logos* liniștit, care se odihnește.*(Ad Cand.* 17, 12-13). Dumnezeu este cauza primă, nu este numai cauza tuturor lucrurilor, ci și cauza Sinelui propriu, deci, din Sine însuși, este *Logos* și Dumnezeu.

Concluzia lui M. Victorinus este aici determinantă: *Logos*-ul este născut din ființă, pentru acțiune și în acțiune își are ființa. Așa cum ființa își are acțiunea sa și ființa sa, la fel și acțiunea își are ființa sa. Dar aceeași acțiune este ființa, așa cum ființa este aceeași cu acțiunea. Aceste două sunt deci, *Unu* în simplitatea sa, ca Dumnezeu și *Logos*, Tatăl și Fiul. (*Ad Cand.* 22, 10-18).

Victorinus ajunge la concluzia că Tatăl și Fiul constituie o unitate simplă; aceasta din urmă este condiția fundamentală pentru a putea vorbi de *consubstanțialismul* dintre Tatăl și Fiul. În același timp, Iisus nu derivă din nimic. De fapt, scrie Victorinus, acțiunea a apărut din ființă, fiind aceeași acțiune a ființei. Nu putem afirma că Iisus n-ar fi consubstanțial, deoarece ființa, fiind substanțială, este una cu acțiunea care, la rândul ei, este una cu ființa, deoarece aceeași ființă este acțiune și aceeași acțiune este ființă(...)acesta este Iisus, Cel care este în afară și în interior. De fapt, este în afară prin acțiune, este înăuntru în Tatăl, întrucât este ființă. Astfel este Dumnezeu, deoarece este în Dumnezeu; este Fiul deoarece este în acțiune și oriunde ar fi este ființă în acțiune; în această manieră Tatăl și Fiul sunt amândoi Dumnezeu și *Logos*. (*Ad Cand.* 23, 1-10).

Dumnezeu își trage ființa din tot ceea ce este putere; și, deoarece *cei cu adevărat non existenți* sunt străini puterii lui Dumnezeu, ei nu pot fi în Dumnezeu. Datorită acestora putem deduce implicit că Iisus nu putea să vină din *cei cu adevărat non existenți* , adică din Nimic (*Nulla*) (*Ad Cand.* 24 9-13). Argumentarea lui Victorinus este foarte clară: existentul, adică ceea ce este în acțiune nu poate să derive de la ceea ce este în putere. Și că ceea ce este o putere nu este încă existent și de aceea este denumit non existent, sau mai bine-zis non existent în acțiune, ci *existent în putere*. Victorinus respinge afirmațiile sacrilege ale acelora care afirmă că Dumnezeu n-a trimis *logos*-ul în interioritatea sa, deoarece a spus: „Eu am dat naștere fiecărui Spirit prin sufletul meu." (*Is.* 57, 16). Totuși, expresiile „la Dumnezeu" și „deasupra Sinelui lui Dumnezeu", nu înseamnă în afară, ci amândouă înseamnă înăuntru (*Ad Cand.* 26, 20-23). De aici se deduce că Fiul este *Logos*-ul și Dumnezeul care a creat toate lucrurile în Hristos, deoarece Hristos este sămânța tuturor lucrurilor. Și dacă Hristos este înainte de toate creaturile, de unde derivă, deci, Hristos?"Dacă este *Cuvântul*, este și Ființă și conform ființei în Sine este Tatăl, iar ca acțiune este Fiul. Și deoarece ființa însuși este acțiune, ființa este modalitate de acțiune, de aceea Tatăl și Fiul sunt consubstanțiali.(*Ad Cand.* 27, 12-17). Dar cum este posibil să vorbim de consubstanțialism între Tată și Fiu dacă substanța nu exista încă? Acest lucru este posibil, deoarece a-I găsi un Nume demn de Dumnezeu este imposibil, de aceea îl numim în mod impropriu scoțând din intelectul nostru denumirile pe care le alăturăm lucrurilor pe care le cunoaștem. „Numim astfel acțiunile lui Dumnezeu din propriile noastre acțiuni, ca atunci când spunem „Dumnezeu gândește", „Dumnezeu trăiește" în așa fel că îi atribuim lui Dumnezeu și substanța și existența și denumim ființa sa substanță într-un fel impropriu față de ființa care este."(*Ad Cand.* 28, 9-11).

Victorinus își încheie răspunsul său la Candidus oprindu-se asupra celor Trei Persoane ale Sfintei Treimi afirmând: „În mod sigur acel Spirit/Duh, prin acțiunea sa proprie, este diferit de Fiul, chiar dacă este același Fiu, așa cum Fiul, prin acțiune, este diferit de Tatăl, chiar fiind același Tată conform ființei. Și astfel, aceștia Trei, care sunt Unu, sunt o singură Divinitate și nu o necesitate împărțită în părți, nu sunt nici *antithea*, nici *athea*, ci Trei care sunt Unu și Unu, care sunt trei; și de trei ori trei sunt același Unu și Unic."

Așa cum se cunoaște, arienii erau imbatabili în a arhitecta un discurs logic creștin, chiar dacă era viciat în interior de sofisme, singurul dintre Părinții Bisericii, Marius Victorinus a reușit să le demonstreze lipsa de logică a paralogismelor, așa cum am văzut mai sus.

„Vorbind despre Părinții Bisericii, ne spune Etienne Gilson[3], ne gândim de obicei la felul în care au folosit filosofia pentru a defini dogma creștină și riscăm să-i uităm pe adversarii lor care, în aceeași epocă, s-au străduit, din contră, să se folosească de credința creștină pentru construirea discursului filosofic. Erezia lui Arie pare să fi apărut având la bază această dorință a punerii religiei pe o bază rațională. Sfântul Grigore din Nazianz(Teologul) și Sfântul Vasile cel Mare s-au găsit în fața unei atitudini asemănătoare a deiștilor din secolul al XVII-lea, adică a unei raționalizări a dogmei creștine efectuate în mod spontan de către spirite sensibile la valoarea explicativă a credinței creștine, preocupați însă să reducă la regulile cunoașterii metafisice, partea misterică pe care aceasta o conținea. Preocuparea în ce privește raționalitatea discursului, pe care arianismul a manifestat-o de la început, și pe care am văzut-o și în discursul lui Candidus, în cadrul aceleași credințe creștine i-a dat acel caracter logic pe care Victorinus l-a înfruntat pe același teren logico-explicativ. Era vorba de a ști dacă metafisica ar fi absorbit dogma, sau dogma metafisica." Nu trebuie uitat în acest context Episcopul arian, Eusebius din Nicomedia, cel car l-a botezate pe patul de moarte pe Împaratul Constantin. Sfântul Grigore din Nazianz s-a aflat însă în fața unui alt adversar de primă calitate în persoana arianului Eunomius din Cizico, care era maesru în folosirea "sofismelor", în încercarea de a se pune în regulă cu dogma creștină. Eunomius, ne spune E. Gilson, nu încerca să încadreze misterul într-o formulă preocupată să-l expună și să-l definească, ci să plaseze misterul în planul inteligibilului. Până aici logica sa era corectă. Dacă Fiul este consubstanțial Tatălui, Tatăl s-a generat pe sine însuși și întrucât era nenăscut a dat naștere Sinelui său. Eunomius, la fel ca dialecticienii din cel de-al XII-lea secol, n-a greșit cu altceva, decât prin faptul că a golit misterul în numele logicii: dacă s-a născut, vorbind despre Fiu, înseamnă că înainte de a se naște el nu exista. În schimb vorbind de Dumnezeul creștin în limbajul lui Platon, Eunomius a făcut din Demiurgul platonic Tatăl Cuvântului (*Logos*-ului) creștin.[4]

În cea de-a doua Epistolă către Victorinus, din 358 d. Hr., solecitată de însuși Victorinus, pentru a cunoaște în profunzime textele fondatorilor sectei ariene, Candidus, la început își dă seama de eforturule făcute de bătrânul Retor, care a demonstrat că Hristos a fost generat, nu făcut. Dar el i-a contrapus imediat Epistola lui Arie către Eusebiu din Nicomedia, în care erau descrise rațiunile poziției lui Arie și a discipolilor săi, iar cei care i-au urmat pozițiile erau descriși, după Arie în mod nejustificat, ca oameni fără Dumnezeu, pasibili de pedeapsa unui exil dureros. Aceste afirmații însoțesc Epistola pe care Eusebius din Nicomedia, la rândul său, i-a trimis-o lui Paolinus din Tir; în ea sunt reluate argumentele împotriva

generării dumnezeiești, care era susținută, după Eusebius, de Sfânta Scriptură. Epistola se încheie cu cererea lui Eusebius făcută lui Paolinus, ca Episcopul din Tir să-i transmită lui Alexandru, Episcopul Alexandriei, nu numai bunele rațiuni expuse în Epistola trimisă în apărarea pozițiilor ariene, ci și a propriilor observații, cu speranța că ele ar putea suscita în mintea Episcopului un sens de rușine: *si scripseris ipsi, pudorem illi facias5* Cele două documente trimise de Candidus lui Victorinus, exprimă nucleul pozițiilor ariene și-l fac pe bătrânul Retor să facă un alt efort pentru o analiză filosofică și hermeneutică a Scripturilor, pentru a opune propozițiilor ariene pe cele ortodoxe. Aceasta devine pentru Victorinus ocazia unei relecturi mai atente a Evangheliei după Ioan și a Epistolelor Sfântului Pavel, în măsură să pregătească un răspuns încă și mai extins și mai riguros de acela dat lui Candidus în prima Epistolă.[6] Dar așa cum s-a spus înainte, scrie G. Balido, acest răspuns, care trebuia să completeze proiectul originar al unui *opus ad Candidum*, care trebuia să cuprindă cele două Epistole către Candidus și cele două răspunsuri ale lui Victorinus nu s-a realizat. Totodată răspunsul este integrat în prima parte a lui *Adversus Arium I,* în care Victorinus reafirmă că Hristos a fost generat, dar după aceea abandonează argumentările împotriva lui Candidus pentru a se ocupa într-o nouă confruntare împotriva teoriei *asemănării* dintre substanțe, sau a lui *homoousion*, adusă în discuție de Vasile din Ancira, argumente care vor constitui obiectul analizelor noastre viitoare.

Pentru a exprima realitatea comună celor Trei, a scris Vladimir Lossky[7]," împărțind în trei dumnezeirea cea neîmpărțită", făcând apel la textele lui Grigorie din Naziaz, Părinții au ales cuvântul *ousia*. Acest cuvânt a aparținut limbajului filosofiei, și a însemnat *„esență"*, deși termenul a fost curând vulgarizat, pentru a semnifica „atribut" sau „categorie". El avea, ca derivat verbul *eimi* ," a fi", cu o rezonanță ontologică și ar fi putut fi folosit tot atît de bine pentru a accentua unitatea ontologică a dumnezeirii, mai ales că se regăsește și în termenul *homoousios*, căruia deja i se conferise un sens creștin o dată cu Sinodul de la Niceea și care ajunsese să desemneze identitatea de esență a Tatălui și a Fiului. *Homoousios* și *ousia* stăruiau asupra identității și aceasta era calea obișnuită pentru gândirea elenismului târziu, care se axa, după cum am spus, pe dezvăluirea extatică a Unului." Argumente pe care Victorinus le-a abordat după aceea în *Adversus Arium* privind opiniile lui Arie și Eusebius au fost prezentate, așa cum am văzut în cea de-a doua Epistolă ce i-a fost trimisă de Candidus.

Confruntarea epistolară, dintre Victorinus și Candidus, este caracterizată de capacitatea celor doi autori de a utiliza, cu o abilitate remarcabilă, scrie G. Balido, dialectica stoico-aristotelică. În mod particular, expunerea ce se referă la modalitatea ființelor determinate de a avea un rol principal în ce privește felul de a răspunde a lui Victorinus provocărilor lui Candidus. În ea vedem, de fapt, o abordare de strictă matrice porfiriană, așa cum a semnalat P. Hadot[8] ce se termină prin legitimarea prospectivei consubstanțialiste a *Credului* de la Niceea și cu respingera tezelor conform căreia Hristos, care ar fi derivat din Nimicul *(Nula*), care „există". În ce privește problema dacă este cu adevărat vorba de o corespondență sau de o ficțiune literară, teză susținută de mulți studioși, datorită unei nesigure existențe istorice a figurii lui Candidus, lucru care nu reduce cu nimic importanța filosofico-teologică a valorii txtului scris de Victorinus, în forma sa dialogică, care expune în mod fidel pozițiile ariene despre generarea în Dumnezeu. În analiza demersului lui Victorinus asupra Unității Sfintei Treimi, conclude G. Balido, egalitatea și distincția în același timp, a celor Trei Realități, Tatăl, Fiul și Spiritul/Duhul Sfânt sunt susținute pe baza datelor Sfintei Scripturi și a analizelor lingvistice, în care folosirea conceptuală a textelor porfiriene sau de matrice neoplatonică nu determină o influență doctrinală neoplatonică organică asupra gândirii creștine a lui Marius Victorinus.

Note

1 În interiorul cosmologiei medioplatonice a lui Plutarh își găsește loc doctrina *logoi*-ilor, ca principali organizatori, (ordinatori) ai lumii sensibile în forma *entităților matematice*, pe care o găsim în lucrarea *De Iside et Osiride (*337 A și urm.)

2 Rațiune, *ratio*, este o facultate intelectivă a omului, considerată cu caracterul său specific și cu toate formele sale de activitate. Prima semnificație a *logos*-ului, de la verbul *legein,* a vorbi, este cuvântul , limbajul. (iată una din explicațiile pentru care a fost tradus în românește prin *Cuvânt*) Așa cum știm, limbajul este expresia gândirii. În capitolul al IV-lea al Tratatului aristotelic *Despre interpretare* se vorbește despre *logos*. În realitate, conceptul de *logos* posedă o semnificație plină de înțelesuri metafisice și teologice.

3 Gilson Etienne, La filosofia del Medioevo, BUR, Milano 2000, p.. 65

4 Cf Gilson E., op. cit. p. 66

5 Conf. Ep. Cand. II 2, 42-43, în Balido G. op cit. p. 34

6 Cf. lui P. Hadot (ed. îngrijită de) Marius Victorinus, *Traités Théologiques sur la Trinité*, Les éditions du Cerf, Paris 1960, p.30

7 Lossky Vladimir, *Introducere în Teologia ortodoxă*, Editura Enciclopedică, București 1993, p. 50

8 Cf. lui Hadot P., *Porfirio e Vittorino*, trad. it. Vita e Pensiero, Milano 1993, p. 437-451

■

Urmare din pagina 3

Alexandru Surdu – o viață dedicată construcției filosofiei românești

în versuri (nereușite însă) și s-o preschimb din dragostea de frumos, precum zicea și Platon, în dragoste de adevăr și bine, de înțelepciune din care mi-am și făcut o meserie. N-am uitat nici dragostea de țară, de trecutul nației române, de obiceiuri și credințe, despre care am scris cîte ceva pe măsura putințelor mele".

Lucrarea nu este concepută ca un răspuns altor obiceiuri împrumutate mai nou în arealul culturii noastre, altor viziuni asupra iubiri ci, după cum mărturisește chiar autorul, pe această sărbătoare a primit-o moștenire de la părinții săi, în lunga tradiție a culturii populare românești, transmisă de milenii prin viu grai.

De altfel, într-o altă lucrare, tema este dezvoltată la modul magistral, întreaga lucrare fiind o *laudatio* adusă spiritului și culturii românești, pornită, din nou, de la Cantemir, cel dintîi ctitor, și ajungînd la Blaga sau la „sărbătorile" lui Vasile Băncilă.

O altă lucrare a lui Alexandru Surdu, din ciclul celor care construiesc spiritualitatea românească și pe care o amintim aici, este *Pietre de poticnire* (Ed. Ardealul, Târgu - Mureș, 2014), o altă radiografie a filosofiei și spiritualității românești care adună între coperți de carte o întreagă istorie potopitoare, de la Brâncoveanu, cel dintîi Martir, pînă la Cantemir, Spiru Haret, Eminescu, Bacovia, Blaga și Noica, Șaguna, Mircea Vulcănescu și atinge, apoi, problema Marii Uniri. În același sens se constituie și ultimele apariții din anul 2020, relative la Eminescu sau Blaga, bunăoară.

Academicianul Alexandru Surdu este unul dintre puținii intelectuali de elită ai culturii românești care a rămas credincios ideii de construcție și unitate, de valorizare și internaționalizare a spiritualității românești. De altfel, el face parte dintre puținii creatori de filosofie și nu de comentatori și autori de cărți redundante. Unică în filosofia noastră și în cea internațională este deja clasica și originala *filosofie pentadică* apărută pe parcursul anilor în mai multe volume, în care regretatul academician român îmbracă și dezvăluie totodată întregul spirit al filosofiei românești, europene și universale.

Integrarea noastră în evantaiul națiunilor europene trebuie făcută cu specificul nostru național și nu în lipsa acestuia. Altfel, soarta culturii românești va fi pecetluită pentru totdeauna iar românii vor fi tratați ca indivizi aculturali, lipsiți de tradiție spirituală, inferiori occidentalilor, ceea ce nu este cazul, dimpotrivă. Cu atît mai mult cu cît astăzi, cei care ne consideră astfel sunt niște sărmani fameni, lipsiți de idei, serios îndoctrinați, moștenitori ai unor culturi cîndva înfloritoare.

Academia Română prin Alexandru Surdu dă un puternic semnal în acest sens. Mărturie stă întreaga operă a lui Alexandru Surdu și ultimele contribuții ale Domniei Sale publicate în *Tribuna* din 16 decembrie 2020. La numai cîteva zile de cînd o soartă nemiloasă a decis să ni-l răpească.

P.S. Acest articol îndeplinește toate cerințele legale și constituționale aflate în vigoare. S-ar putea ca unor fanatici ai corectitudinii politice să nu le convină opiniile mai sus exprimate. În acest caz, atrag atenția că orice fel de acțiuni menite să profaneze memoria maestrului și prietenului nostru vor fi tranșate în instanța de judecată, locul unde, datorită profesiei, mi-am petrecut ceva timp din viață.

■

Idealul educațional integrativ. Note pe marginea unei lecturi din *Filosofia pentadică*

Adrian Lesenciuc

„Idealul educațional al învățământului românesc constă în dezvoltarea liberă, integrală și armonioasă a individualității umane, în formarea personalității autonome și în asumarea unui sistem de valori care sunt necesare pentru împlinirea și dezvoltarea personală, pentru dezvoltarea spiritului antreprenorial, pentru participarea cetățenească activă în societate, pentru incluziune socială și pentru angajare pe piața muncii”[1], dar în esență idealul educațional reprezintă finalitatea educațională de maximă generalitate a unei societăți, care presupune convergerea tuturor proiecțiilor teleologice ale tuturor formelor și cadrelor educaționale ale societății. Așadar, vorbind despre idealul educațional, avem în vedere totalitatea formelor de transmitere a culturii de la o generație la alta, dar această proiecție macrostructurală depinde de o serie de caracteristici ale societății la un moment dat și de capacitatea acesteia de a declanșa, în acord cu o viziune coerentă asupra propriei dezvoltări, acțiuni de amploare privitoare la proiectul împlinirii umane într-un context societal în schimbare. Dar idealul educațional, exprimând aspirațiile unei societăți (caracterizată de anumite considerente de ordin istoric), privește un model dezirabil de personalitate umană. Fiind formulat în termeni generali, idealul educațional trebuie să aibă în vedere posibilitățile de transformare a prototipului psiho-comportamental avut în vedere în finalități educaționale aplicabile ființei umane.

Cumva de aici, de la idealul educațional general și neclar în raport cu o serie de ancore concrete ale societății actuale, pleacă și dezbaterea noastră. Ceea ce ar fi trebuit să fie o lectură a uneia dintre lucrările fundamentale ale filosofiei românești – volumul IV al filosofiei pentadice a academicianului Alexandru Surdu[2], creatorul unui sistem filosofic românesc coerent și consistent – a devenit o lectură potențatoare în ceea ce privește posibilitățile interpretative în raport cu prototipul psiho-comportamental al finalităților educaționale în sistemul autohton de învățământ. Privind vectorial câmpul de forțe în învățământul românesc, idealul educațional este un punct ale cărui coordonate sunt stabilite fără mare precizie (fiind definite pe un interval de valori), așadar o arie de referință în raport cu care se proiectează direcția și sensul, odată definite corect originea și etalonul. Altfel spus, chiar dacă idealul educațional este definit, problema majoră constă în asumarea unui parcurs în raport cu diagnoza precizâ a situației concrete, pentru a fi stabilite ulterior celelalte elemente necesare traducerii direcției și sensului în iterații în raport cu un etalon, astfel încât dimeniunea pedagogică a idealului educațional, privind posibilitățile de transpunere în practică a respectivului ideal, să devină posibilă și aplicabilă. Adică, în alți termeni, educația să se realizeze în raport cu niște finalități ale dezvoltării societății, astfel încât prototipul psiho-comportamental avut în vedere să corespundă realităților societății prefigurate. Dar în momentul în care instrumentatul metodologic (am făcut apel la înțelegerea în raport cu vectorii și cu procesele iterative deoarece matematica produce cadre metodologice adecvate în cunoașterea în diferite arii de specialitate) nu este adecvat parcursului, între idealul fixat și realitatea în care prototipul psiho-comportamental ar trebui să producă efecte ca ființă integrată social apar decalaje, și cu cât aceste decalaje sunt mai mari cu atât este mai evident așa-numitul „analfabetism funcțional”: recunoașterea și reproducerea formei fără înțelegerea conținutului și a adecvării lui la realitate. Filosofia pentadică a lui Alexandru Surdu propune

Bruno Bradt „Doisprezece”, detaliu

înțelegerea Ființei nu în deschiderea proiecției, ca dat, ci în ipostaza de interpretant – spre a ne raporta la pragmatismul simbolic al lui Peirce – adică de cadru de referință în raport cu o serie de procese anterioare. La Ființă, spune Alexandru Surdu, trebuie să se ajungă[3], iar Ființa, în raport de posibilitățile ei „înființează” ulterior în măsura în care gândește: „Existența Nemijlocită *nu trece* în Ființă, *nu se transformă, nu se înființează pe sine*, ci *este înființată* de către același om, în măsura în care o gândește” (p.17). Prin urmare, în raport cu această proiecție, pentru înțelegerea adecvării idealului educațional la societate nu este necesar să înțelegem doar aria finală de referință, ci este obligatoriu să ne raportăm și la instrumentarul metodologic utilizat în parcurgerea distanței de la situația actuală la cea viitoare, raportat la direcție, sens și etalon. Din această perspectivă, odată înlocuit instrumentarul logicii clasice din învățământ cu „logici alternative” a produs derapaje și, în cele din urmă, bulversare: „Înlocuirea logicii clasice din învățământ cu cea dialectico-speculativă, cum s-a făcut uneori, sau cu cea simbolică, în zilele noastre, are consecințe grave, căci în loc să contribuie la perfecționarea gândirii raționale, conduce la comportamente aberante care se dovedesc apoi că nu sunt potrivite nici măcar pentru însușirea elementară a celorlalte tipuri de logică, pentru care condiția minimă este ca persoana să fie totuși sănătoasă mintal (p.42)”.

Practic, învățământul suferă dintr-o bulversare metodologică – matematica și logica, forme ale cunoașterii, nu sunt științe în sine, ci metode de organizare mentală (Grigore Moisil spunea că „tot ceea ce este gândire corectă este matematică”) –, adică dintr-o bulversare a modului în care se realizează, în mod predilect în societate, raportarea Ființei la Existența gândită. Evident, filosofia pentadică a lui Alexandru Surdu propune o logică integrativă, o „împăcare” a celor trei logici și o proiecție a idealului formativ în raport cu variabilele constituite de facultățile distincte ale gândirii: „În măsura în care sunt facultăți distincte ale gândirii (intelectul,

Bruno Bradt „Speranță”, tehnică mixtă 2020, 150x290 cm, detaliu

raționea și speculațiunea), ar trebui acceptat și faptul că fiecare individ este, într-o măsură mai mică sau mai mare, nu numai inteligent , cum se poate dovedi cu celebrele „teste de inteligență", dar și rațional și speculativ" (p.44). Un ideal educațional integrativ ar presupune trei direcții formative majore, integrate, care să vizeze câștigul ca ființă și din perspectiva Intelectului/ Cumestele, propune Al. Surdu, și a Rațiunii/ Ceestele, și a Speculațiunii/ Deceestele. În cazul nostru, plusul formativ și adecvarea în raport cu societatea viitoare sunt posibile doar în formula integrativă pe care o propune filosofia pentadică, în condițiile în care, pierzându-se din tăria referințelor, permițându-se un anumit grad de relativizare și hibridizare în cunoaștere, inteligența însăși, firesc inclusă în prototipul psiho-comportamental proiectat, nu se poate distinge precis și nu poate fi recuperată: „Inteligența sau Intelectul, ca facultate a gândirii, mai ales spre zilele noastre, când s-au pierdut distincțiile ontice dintre *phronesis, logos* și *theoria* (Intelect, Rațiune și Speculațiune), ca și cele din filosofia clasică germană (*Verstand, Vernunft, Spekulation*), și, mai ales, în psihologia contemporană, este prezentată într-un amestec din care cu greu mai poate fi recuperată (p.79)".

Idealul educațional actual este un astfel de amestec nestructurat, în care facultățile gândirii nu sunt evidențiate distinct sau nu pot fi evidențiate în dimensiunea pedagogică a idealului, ca posibilități efective de transpunere în practică a acestuia, iar propunerea unei gândiri integrative, prin prisma celor trei logici este o soluție firească atâta vreme cât finalitatea privește, din perspectiva dimensiunilor psihologice și sociale ale idealului educațional, tipul de personalitate și de societate care presupun raportarea la „Ființa Totală". „*Filosofia Pentadică*, conchide Alexandru Surdu, este primul sistem categorial-filosofic în care se face o expunere completă a ființei raportată la cele 3 facultăți de bază ale gândirii, plus cele două facultăți hibride. Platonic vorbind, aici apare pentru prima dată „Ființa Totală" (*pantelos on*, despre care vorbea Platon)" (p.414). Idealul educațional nu poate rata tocmai posibilitatea de a se proiecta pe sine prin prisma propriilor aspirații în raport Ființa capabilă de a se exprima plenar.

Note

1 Art.2 alin.3 din Legea educației naționale nr.1 /2011, cu modificările și completările ulterioare.

2 Alexandru Surdu. (2020). *Filosofia pentadică IV. Teoria ființei.* București: Editura Academiei Române. 415p.

3 „Semnificația majoră a Ființei este aceea de Existență gândită sau de gândire a Existenței, în cazul de față a Existenței Nemijlocite. Or, până acum omul este singura viețuitoare despre care știm că gândește; gândirea lui fiind, după cum s-a văzut, precedată de anumite operațiuni psihognoseologice, în filosofia sistematică pentadică nu se poate porni de la Ființă, trebuie să se ajungă la ea", notează Al. Surdu, op.cit., p.17. Pentru a înțelege sistemul filosofiei pentadice, este suficient să înțelegem trecerea de la Subsistență la Existență prin intermediul Ființei, ceea ce Alexandru Surdu definește precis în însăși proiecția teleologică asupra propriei lucrări (volumul IV al filosofiei pentadice): „Teoria Ființei ne oferă prilejul de a reveni la Definiția Filosofiei Pentadice ca teorie a trecerii de la Subsistență la Existență prin intermediul Ființei și al Realității, la Existența Reală" (op.cit., p.11).

■

însemnări din La Mancha

Poeții unui spațiu

Mircea Moț

Florin Șindrilaru este cunoscut în special pentru excelentele antologii pe care le-a întocmit începând din anii 80 (și când spun aceasta am în vedere antologiile de poezie (*Excelsior*, 1982; *Arta poetică*, 1983; *Poezia, izvor de frumusețe,* 1987; *Antologia poeziei românești culte, de la Doscftei până în 1993,* 1998), dar și pentru dicționarele de personaje sau auxiliarele didactice de bună calitate. Interesul pentru cărțile cu caracter didactic, asumate ca nobilă datorie a unui profesor de literatură exemplar, nu proiectează un didacticism vizibil asupra monografiilor sau volumelor de istorie și critică literară scrise de Florin Șindrilaru.

Titlurile unor volume publicate în ultimii ani, *Chiriașul secundei. Cronici, eseuri, comentarii* (două volume) ori *Chiriașul secundei. Batalionul disciplinat*, trimit în mod evident la un critic literar convins că gestul său se consumă sub semnul prezentului și fixează o configurație a operei valabilă cel puțin în acest prezent, confirmată sau infirmată de alți comentatori, în alte lecturi și în alte momente/ secunde. Criticul se plasează temporar în propriul demers, pe care, mai ales, nu-l dorește confortabil ca „locuință" definitivă, asumându-și condiția de chiriaș, care-i asigură însă o indiscutabilă libertate de mișcare. Florin Șindrilaru este convins „că orice scriitor, mai mult sau mai puțin însemnat, lasă o creație, mai mult sau mai puțin modestă, care poate să dureze în timp. Și deci el nu trebuie uitat".

La editura *Agnos* din Sibiu, Florin Șindrilaru a publicat de curând volumul intitulat (nici nu se putea altfel!) *Chiriașii secundei. Poeți ai Brașovului*, primul volum, care selectează, sub semnul valorii estetice, poeții importanți din generații diferite și cu modalități lirice deosebite, urmând ca al doilea volum să prezinte, probabil, alți poeți care întregesc la modul convingător configurația unui spațiu literar.

Atunci când se referă la „criterii restrictive", Florin Șindrilaru are în atenție fără îndoială niște criterii extraliterare, nicidecum pe cele valorice și estetice; chiar dacă mărturisește că nu face „ierarhizări valorice", ierarhizarea criticului se concretizează în primul rând prin selecție, apoi prin finețea demersului analitic. Dorite „note de lectură, eseuri, comentarii de text", capitolele cărții sunt, după autor, o expresie a pasiunii de a citi poezie, cu tot ceea ce presupune aceasta, în primul rând adecvarea demersului la specificul textului liric. Mai reține atenția o altă mărturisire a autorului, care se referă la o anumită plăcere de a se exprima despre poezie, sinonimă, până la un punct, plăcerii demersului analitic: „Cartea de față nu este nici dicționar, nici antologie. Nu face ierarhizări valorice, clasamente, topuri. Eventual, eseuri ale cărții pot fi parte dintr-un dicționar sau din vreo antologie, dar deocamdată s-o categorisim ca o suită de eseuri dedicate poeților brașoveni. Numărul de pagini sau de rânduri consacrat unui poet nu este relevant. Nici poeții incluși în acest prim volum nu sunt aleși după eventuale criterii. Așa a fost să fie. Și nici un al doilea, nici un al treilea volum de eseuri, pe care mi le doresc, nu va ființa după oarece criterii restrictive. Singurul criteriu pe care mi-l asum în ceea ce fac este pasiunea de a citi poezie. Și, eventual, de a mă exprima despre ea".

Ceea ce trebuie precizat în primul rând este faptul că, scriind despre poeți ai Brașovului, Florin Șindrilaru nu îi raportează pe autori la spațiul limitat al provinciei, dimpotrivă, prin creația lor, aceștia redimensionează un spațiu și-l legitimează, dacă mai era nevoie, într-un orizont cultural mai larg. În fond, criticul focalizează o porțiune din întreg pentru a-și concentra atenția asupra unor poeți indiscutabil semnificativi: Gabriel Stan, Alexandru Mușina, Andrei Bodiu, Darie Magheru, Mihaela Malea Stroe, Nicolae Stoie, Dumitru Gherghinescu Vania, Daniel Drăgan, Stela Vinițchi Rădulescu, Mircea Brenciu, Cristian Muntean, Elsa Tofan Darval, Emilian Lupu, Vasile Copilu Cheatră (în ordinea stabilită de autor).

Structura volumului este ușor sesizabilă. Autorul stabilește mai întâi niște binevenite „repere bibliografice", preluate în general din surse cunoscute, urmate de o „prezentare a creației (doar) poetice" a autorului, în sfârșit, „comentariul unui text" emblematic pentru scriitorul respectiv.

Unele aprecieri ale autorului pot surprinde și ai tot dreptul să le privești cu destule rezerve, socotind că ele trădează avântul greu de stăpânit ori admirația nereținută: nu sunt pe deplin convins, dar poate mă înșel, că Gabriel Stan, căruia îi respect scrisul, ar fi într-adevăr un „om de Renaștere". În schimb, sunt convins și eu că „Alexandru Mușina este cel mai de seamă poet al cărui nume este legat de cel al Brașovului".

Florin Șindrilaru intenționează să ofere o perspectivă exactă asupra „operelor" poeților brașoveni, unele încheiate, prin plecarea dintre noi a autorilor, de la altele așteptându-ne, nu mă îndoiesc, la adevărate surprize.

Uneori criticul simte nevoia să se „încălzească", apropiindu-se de operă după ce a evocat omul. Așa procedează atunci când scrie despre Nicolae Stoie: „Domnul Nicolae Stoie punea, întotdeauna și deasupra a tot și a toate, respectul. De ani buni de zile ne-am sunat, rar, e drept, la telefon, iar primele Domniei-Sale vorbe, neatinse de împrejurările cotidianului fast sau nefast, sunau în receptor mereu aceleași: «Bună ziua, domnule profesor Florin Șindrilaru!» Și era în vorbele Domnului nu numai respectul ceremonios, ci mai ales o religiozitate magică, așa ca un leitmotiv înălțător: un piedestal al vorbei și al atitudinii ce impune rigoare, demnitate și ținută. Căci vorbirea Domnului Nicolae Stoie era un act ceremonial izvorât dintr-un sine ce nu admitea *ab initio* replica banală și gândirea amorfă, ci doar cugetare pură, înaltă". Această etapă consumată, criticul trece „liziera" operei, stabilind cu multă siguranță repere ale universului imaginar. Volumul *Pastelurile de la Ocna Sibiului* rămâne

➲

pentru Florin Șindrilaru „cel mai bun volum de poezii al lui Nicolae Stoie". Ceea ce este adevărat! În această situație, profilul autenticului poet este conturat din perspectiva acestui volum. Florin Șindrilaru stabilește filiații, invocă teme și motive și evidențiază modalități lirice ce-l definesc pe poet: „Villonescul *mais ou sont...* devine una din supratemele volumului, eul liric trăind o nostalgie a reîntoarcerii, imaginile fiind filtrate și dominate de o vizine matură. Dar toate aceste «trimiteri» care transformă peisajele în alegorii, metafore, simboluri, nu au nimic ostentativ, totul e normal, fluid, rezultând un text plin de căldura interioară a evocării, fără accente dramatice".

Pentru mai tânărul Mircea Brenciu, Florin Șindrilaru apelează la opinii pe care le consideră autorizate în stabilirea unui diagnostic, procedează calm și meticulos, aruncând în joc concepte ce amintesc experiența omului de la catedră.

Substanțială mi se pare partea rezervată comentariului de text, atent ales, criticul având grijă ca acesta să fie reprezentativ pentru opera poetului. Locul acestui comentariu este de altfel bine motivat: „Apoi, am fost conștient că pentru iubitorul și consumatorul de poezie, care asimilează textul liric pe dată și cu maximă satisfacție estetică, un comentariu al textului poetic devine inutil, de reținut poate doar ca o anexă. Dar pentru cititorul obișnuit o analiză complexă a textului, pe care m-am străduit s-o realizez, poate aduce un plus de iradiere a sensurilor, de asimilare a valorilor lui. Textul poate deveni așa, prin decriptarea sensurilor ce le incumbă, o valoare asumată".

Aleg, spre ilustrare, comentariul la binecunoscutul poem al lui Alexandru Mușina, *Budila-Express*, absolut semnificativ pentru poet. Punctul de plecare îl constituie opiniile critice autorizate. Este menționat Ion Pop, pentru care „*Budila-Express* este un "poem-reper", "reprezentativ și pentru noul nonconformism, «subversiv» și demascator, al unei bune părți din discursul liric al «generației ,80», în latura lui parodică, ironic-caricaturală, ludică", dar și Nicolae Manolescu, cel care plasează textul printre cele mai bune poeme ale poetului din Brașov („În acestea se văd cel mai bine inteligența artistică absolut remarcabilă a acestui poet și capacitatea lui de a folosi registrele limbii"). După toate acestea, cu sentimentul datoriei împlinite, Florin Șindrilaru își susține propriul punct de vedere, bazat pe o lectură ce-i dezvăluie textului profunzimea simbolică și sorgintea culturală: „Privit dintr-un alt unghi de vedere, poemul *Budila-Express* semnifică *o luptă dinainte pierdută pentru păstrarea adolescenței*, echivalentă la Mușina cu vârsta de aur, a ingenuității explozive. Poemul marchează *o trecere* dureroasă *a existenței arcadice în planul realității crude, distopice*, astigmatice. Notația, scriitura, când nu este nostalgică este rece, ochiul poetic păstrează cu îndârjire distanța față de Real și Realitate, detașându-se – aparent – de ieșiri de tip patetic. Paradoxul aici este: aparenta lipsă de patetism, de implicare, potențează implicarea și patetismul. E o dedublare a eului liric clamând cealaltă realitate, refuzată până acum în poezie. De aici și tonul asertiv, zicerea memorabilă care augmentează sentințe fără drept de apel ale poemului".

■

teatru

„Chinezării" la Turda, via Teatrul din Sfântu Gheorghe

Eugen Cojocaru

Tocmai am terminat seria despre soarta *Thaliei* în lume și România (*Teatru ca la circ*), că, hop, „dumnezeul" șablonelor și ticurilor manieriste mă „răsfață" (de mi-a luat fața!) cu o mo(n)stră minunată... adică de toată minunea! Aflăm că Roland Schimmelpfenning (bănuț mucegăit, în traducere!) face parte din noua generație (*1967) de dramaturgi germani și scrie texte „suprarealiste" în stil deconstructivist cu inserții mozaicate tip colaj. Premiera *Dragonului de aur* (traducere Ioana Petre) a fost pe 11 mai 2019 și recomandația e „peste 14 ani" fiind adusă, în 5 noiembrie, la *Teatrul Național* turdean. Catinca Drăgănescu face regia pe scenografia Ioanei Pashca, coregrafia și ilustrația muzicală: Simona Deaconescu. Distribuția: Elena Popa, Anca Pitaru, Costi Apostol, Ion Fiscuteanu Jr., Sebastian Marina. Regizoarea a „aplicat" atent stilul acestuia, redat în wikipedia.de: *„personajele depășesc mereu rolul pentru a se descrie / a informa despre ele* (publicul actual nu mai are cultura și capacitatea să o facă, așa cum era la texte grele din marii dramaturgi?! – n. n.). *Spectatorul e ținut, asifel, permanent la distanță față de acțiune, autorul dând posibilitatea unei participări emoționale.*" (trad. n.) Orice specialist în teoria literaturii / culturii știe că efectul e invers prin această metodă: publicul e permanent „catapultat" în afara tramei și a participării empatice, mai ales când sunt folosite, pletoric și permanent, aceste trucuri șablonarde. CD îl preia, fidel: mă mir deoarece are și o diplomă în comunicare și ar trebui să știe! Am mai relatat despre această inflație a *„p(r)ost-modernului"* cu manifeste și pretenții sofisticate, preluate de la epoca modernă, dar acelea erau *acoperite* în intenții, realizare, ideație și structuralizare.

Tot ea: *„ne asumăm din nou o provocare artistică deosebită... în jurul unei teme mai mult decât actuale în România de astăzi. O dezbatere în jurul caracterului uman duplicitar și a (in) existențelor valorilor precum empatia, desfășurată într-un context social marcat de incertitudine și sărăcie."* Nu scăpăm nici de expresii „științifice" sau americănisme: „În luptă cu *determinismul social... ne angrenează în roller-coaster... statement* (subl. n.)" sau automatisme ca *„deconstruim realitatea"*. Piesa ar fi *„despre noi toți... un poem-teatral tragi-comic* (nici măcar o umbră de râs n-a trecut pe fețele spectatorilor! – n. n.) *despre lumea absurdă și uneori foarte crudă în care trăim. Cu spectacolul ăsta declar oficial război inerției: și în viață și pe scenă!"* Dar piesa, însăși, e plină de „inerțiile conservelor șablonarde" care sufocă viața reală, inclusiv a teatrului! Mai departe, *non plus ultra*: *„Schimmelpfenning a scris o fabulă extraordinară a lumii contemporane!"*, lăudându-se în „propria cauză", cum e moda românească de prin 1990, punând doi corifei ai culturii să „admire" superlativ prestația lor: Bertolt Brecht și Gertrude Stein! De altfel, vom constata: ioc

Bruno Bradt „Oleg", tehnică mixtă, 80x240 cm, detaliu

Bruno Bradt

„Doisprezece", tehnică mixtă, 990x150 cm

legătură cu viața din România, nici cu a majorității chinezilor din diaspora lor!

Scena e simplă, practică și chiar interesantă, vrând să spună că oamenii sunt prea mici(imani) pentru o lume așa mare: două scaune și o masă uriașe: sub ea funcționează localul *Dragonul de aur*, pe ea etajul unu, unde stau *Clienta* și *Bunicul*. Când intră spectatorii, actorii schimbă poziții imposibile, de parcă ar fi contorsioniști la circ (nu spuneam eu *Teatru ca la circ*!) Se vorbește mult (și aici „contorsionat") bâțâind și tremurând rău pe muzica prea tare, care „estompează" textul și mesajul, atenția spectatorului fiind atrasă și de alte „adiacente": coregrafia ciudată a celor în dialog și a celorlalți , totul e încrâncenat teutonic etc. Plin de „șabloanele" cele mai uzitate ale *p(r)) ost-modern-consumismului*!! Nu lipsește mai nimic în acest șablonardeconstructivism. Ideea piesei e bună, dar, ca faimosul șarpe *Ouroborus*, se devorează înghițindu-se singură! Permanent actorii zic *„pauză scurtă"* la replici, își spun înainte și după, șoptit, replica lor sau a celorlalți, stau în pozițiile cele mai anormale, replicile sunt des reverberate computerizat… Astea să fie plusul de „realitate și empatie"?! Mare fâs! Am stat 30 de ani în Occident (Germania, Franța, Italia, Statele Unite) și, mare amator de artă culinară chineză, am fost de două ori pe săptămână la ei: nu e așa viața lor! Probabil în unele cartiere rău famate din New York, dar nu punem semnul egal între 0,2% și ce se întâmplă în lume – e o proiecție total deformată și deformantă! Cum spuneam, nimic nu e normal, totul trebuie să fie șoc: se „merge" numai bâțâit ori cu pași mici și repezi, „gheișești", dansuri ca la „secta tremuricilor", unul cântă / povestește ceva, ceilalți țopăie ori tremură îngrozitor - astea ar fi „potențatoarele" de empatie și realitate?! *Doamne apără și păzește!*

Totul e „mozaicat" în mici scenete ale unor frânturi de vieți, unele ar fi interesante dacă ar fi fost altfel „exploatate": relația dintre *Nepoată* și *Bunic* sau *Ea* și *Soț*. Din nefericire, totul e tratat infantil-șablonard: un angajat scoate dintele cu un clește în mai multe scene mozaicate, întinse pe 15 minute, cu întreg arsenalul de „conserve" manieriste cunoscute: bâțâieli pe muzică, mereu „piramide" ca la circ, o aruncă în sus… Se „bagă", intercalat, și futila fabulă *Greierul și Furnică*: el e închis în cușcă și… „conservă americană": „Îl f...em (cu celelalte – n. n.) *până la epuizare!*". Se vrea și puțin suprarealism cu „dintele care zboară", uimind pe toți, vreme de două minute și cade în supa de la „masa 6". Regizoarea uită asta și, după un timp, toți se întreabă unde e, nevâzându-l în gura nefericitei! Al 40-lea șablon: doi actori, desigur cu barbă, fac pe țoapele (în avion spre Brazilia) și se chinuie într-o derizorie mamuțăreală – reamintesc: nici umbra de zâmbet măcar! Una se declară *„Barbie"*, iar cealaltă *„Barbie fucker!"* (deci lesbiene) Răd… numai ele! La pereche, actrița e *El*, actorul *Ea*… „Poante" atât de „mega-fumate", că doar chiștocele au rămas - cum la Sf. Gheorghe nu mai e fabrica unde se făceau cele mai bune *Carpați fără filtru*, „valută forte" în Occident, acum ei iau „chiștoacele" aruncate de societatea de consum și ne pune să le „refumează" noi ca trabucuri cubaneze de lux! Dintele e găsit și în supa unei turiste din avion, scandal – din nou, se uită că aterizase la masa 6: trebuie să cercetăm, poate a avut loc un „transfer reciproc" de farfurii prin *teleportare*! Iată dovada „farfuriilor zburătoare"!

Totul e înghițit de tsunami-ul mega-stilizat estetizant în gol, totul e „altfel" ne-real, mai corect anti-real/-normal, peronajele dialoghează paralel: știm că lumea a devenit asocială, dar asta au arătat-o, subtil, marii dramaturgi prin realitate, nu cu pletora de șabloane simboloide „mură-n gura" spectatorilor sufocați de ele. Am discutat cu ei după spectacol: ca de atâtea ori, n-au înțeles mai nimic. *Quod erat demonstrandum*! Clienta cu dintele moare (șabloane mult uzitate, mai ales în Germania și Italia, cele mai fidele imitatoare europene ale americanilor) cu mult sânge pe scenă, toți plini de lichid roșu. Regizoarea a făcut stagii de practică în Germania – aha, de acolo îi vin „ideile" novatoare pentru România! La final, nu se „ratează" altă „conservă" extra-uzitată de „arta consumoidă", mai ales italo-nemțească: *Greierele* moare și el, se dezbracă reciproc la „pielișica goală" și se întind singuri (ca-n realitate, nu?!) pe două catafalce mobile, cu care ceilalți îi învârt într-un dans macabru! Ideea întoarcerii moartei prin mările din nordul Europei și Asiei până în satul natal, la izvorul Fluviului Galben, e ingenioasă.

Noi toți suntem „cei cinci chinezi" – n-am știut că eu și voi, dragi cititori, facem parte din „secta tremuricilor" și a consumismului șablonard! *„Trăiesc aici, în acest furnicar tot felul de oameni și poveștile lor se împletesc într-un mod bizar și totuși foarte natural într-o zi fatidică de vară."*, ne înnoptează regizoarea. Noi adăugăm: *Curat natural*!! Actorii interpretează mai multe roluri, însă inegal: *Furnica / Angajata* și *Bunicul / Greierele* sunt cei mai buni, urmați de *Nepoată*, însă ceilalți doi actori sunt destul de monotoni. Toate aceste „șablonizări" consumoide sparg ductusul dramaturgic / narativ clasic pentru a arăta că totul e o „convenție"! Acest tip de regizori nu sunt de loc interesați de Cehov, Shakespeare, Ibsen, Molière ș. a., ce au vrut ei să spună, de istoria teatrului și generațiile de mari regizori și actori înaintea lor… Nici de realitatea pe care o „ucid" sugrumând-o și înghesuind-o în sutele de „conserve" cu șabloane cu care lucrează și le prezintă publicului - ei nu știu, nu pot altfel și nici nu au interes! De parcă înainte spectatorii și cititorii nu știau asta – însă era una care se sprijinea pe realitate! Acum avem o altă „mega-convenție" pline de șabloane, de conserve „șoc și neapărat altfel", care nu mai au legătura cu viața și *Zeitgeist*-ul. Și nu numai: ei pretind, am citat mai sus, că așa o înțelegem mai bine și am empatiza mai mult cu personajele - adevărul e exact invers, dar invers rău de tot!

■

Bruno Bradt

„Generații", tehnică mixtă, 150x218

Ibsen și Botond Nagy

Alexandru Jurcan

Dacă Nora lui Ibsen ar fi scris în Italia un jurnal… mi-l imaginez astfel:

„Italia, 187… luni

În sfârșit! Nu-mi vine să cred că am ajuns! Bietul meu soț – Torvald – habar n-are ce sacrificii am făcut când doctorii mi-au spus că e surmenat și i-au prescris o călătorie în țările calde. Atâția bani! Torvald e împotriva datoriilor, mereu se teme că-i poate cădea o cărămidă în cap înainte de a le plăti. El zice că banii îmi fug printre degete. Da, dar acum trebuia să mă descurc! Notez aici, în acest caiet, gândurile mele cele mai tainice… știu unde să ascund jurnalul… Cred că îl aud pe soțul meu tușind. Hotelul e confortabil, liniștitor.

Italia, 187… marți

Torvald pare mulțumit, fața lui e mai luminoasă. Nu-mi place când mă numește „păsăruica mea șireată". Da, sunt șireată, însă el nu ar crede asta. Că am luat bani împrumut de la Krogstad, falsificând semnătura tatălui meu. Soțul meu știe că ne-a ajutat tata, altfel n-ar fi acceptat în ruptul capului bani de la o persoană pe care o disprețuiește profund. Christinei o să-i spun că totul a costat bani grei, fără să-i ofer amănunte, deși curiozitatea ei nu se va lăsa cu una cu două. O să-i zic că i-am obținut de la tata, desigur.

Italia, 187… miercuri

De la geamul camerei noastre se vede marea și plaja. Torvald n-a vrut să coboare, dar eu n-am rezistat ispitei. Nisip, stânci domoale, lume tăcută, discretă. Parcă am ieșit dintr-o colivie… Un tânăr bronzat mă privește insistent. Pare o sculptură tentantă. Tinerețea ispititoare în coaja libertății. Deodată am un sentiment de vinovăție. Tata! A murit tocmai când Torvald se îmbolnăvise, iar eu așteptam nașterea micuțului Ivar. L-am neglijat pe tata, nu m-am putut ocupa de el, viața mă copleșise. Valurile, soarele… Trebuie să uit, să mă detașez.

Italia, 187… joi

Știam că o femeie nu poate obține un împrumut fără consimțământul soțului, însă m-am descurcat. Doctorii m-au luat deoparte și mi-au spus că viața lui Torvald e în primejdie și că doar o ședere într-un climat sudic îl mai poate salva. L-am rugat să accepte, am plâns, i-am spus că sunt însărcinată. Doamne, cum l-au apucat furiile! Spunea că sunt o ușuratică și că datoria lui de soț era să nu cedeze la nazurile și la moftu rile mele. Torvald… cu amorul propriu masculin… ce umilință ar fi îndurat știind că l-am îndatorat cu ceva! O să onorez plățile la termen, voi face economii, strângând cureaua pe cât îmi va sta în putință. Da, voi restrânge cheltuielile casei… De ce nu pot uita, de ce nu mă las vrăjită de peisajul de vis, unic, plin de energie? Imediat cobor spre nisipul cald, acolo unde gândurile toxice dispar în adieri de brize.

Italia,187… vineri

La întoarcere o să iau texte de copiat cu duiumul, să câștig bani. Voi munci cât un bărbat. Sper că Torvald nu va ști niciodată ce sacrificii am făcut. De nu s-ar certa cu Krogstad… că atunci totul va ieși la iveală! Iată că soțul meu s-a trezit vesel. „Ce face ciocârlia mea?" – așa mă dezmiardă și-mi vine să-i sparg fața. Uneori îmi zice „veveriță", apoi deodată „iar a risipit bănișorii păsăruica?" Mereu îmi amintește de datoria de mamă și de soție, însă eu aș vrea să urmez o educație proprie, adică înainte de toate sunt om și… de ce n-aș fi egală cu bărbatul?

Italia, 187… sâmbătă

Azi n-a apărut soarele. Nori vineții brăzdează cerul posomorât. Torvald vine spre mine, simte că vremea mă afectează și nu găsește altceva mai bun de zis decât „veverița face botișor?" Mă ucid diminutivele lui, care ascund, de fapt, asprime și severitate. Eu n-am dreptul la vreo inițiativă, doar el trebuie să hotărască totul, stabilind astfel inferioritatea mea. Dacă ar ști cum văd eu societatea, m-ar respinge. Îmi iau mantila și pălăria și cobor să cumpăr un cornet cu fondante. Am o poftă nebună și n-am chef să-mi cenzurez dorințele.

Italia, 187… duminică

Toată ziua am fredonat, m-a cuprins o frenezie ciudată. Torvald mi-a reproșat a suta oară că… judec ca o femeie. Văzând că mă enervez, a început cu expresiile sale grețoase, cum că „mica mea ciocârlie își lasă aripile în jos". Într-o zi o să-l înfrunt de-a binelea, însă acum mi-e milă de el, știu că e bolnav, fragil, agitat. El crede că sunt păpușa lui, pe care o poartă în palme… Cândva s-ar putea să realizez că mi-am pierdut ani buni lângă un străin. Am, oare, revelația unei prăpăstii? Trebuie să ascund jurnalul, am senzația că Torvald și-a dat seama că notez mereu ceva…"

Cât de departe și cât de aproape, totuși, e Nora din spectacolul lui Botond Nagy de la Teatrul Maghiar din Cluj, din 2019! (difuzat și în cadrul acestui Festival Național de Teatru online). Un spectacol halucinant, modern, contondent, angoasant și poetic în același timp. Regizorul mărturisește că într-o dimineață, la cafea, a avut revelația că Nora are un coșmar din care se trezește. „Pentru mine teatrul înseamnă revoltă, spermă, sânge și lacrimi" – mărturisește Botond Nagy la cei 27 de ani ai săi, vizualizând în spectacol coșmarul despre care vorbea, colaborând cu creatori de *visual design,* grafică digitală, *light design,* nelipsind cântece interpretate *live* sau coordonatori de mișcare scenică. Actorii sunt invadați de desene, personajele se multiplică, se ridică într-un soi de levitație bizară, apar și dispar subit, cu mișcări dintr-o coregrafie specială. Muzica urmează sinuozități viscerale, de la *horror* la poetic, instaurând o sinestezie omogenă și un cromatism delirant. Uneori avem senzația că personajele zac în acvarii imunde, că se zbat în spatele unui zid de sticlă opacă. Mi-am dat seama ce înseamnă să știi să pui în valoare un actor și mă refer la Albert Csilla, dar și la *Váta Lóránd*, care devin aici revelații nebănuite, ca să nu mai vorbesc despre *Ötvös Kinga* în rolul Norei: dramatism, echilibru, magie interioară. După coșmarul coroborat *techno*, revenim la o realitate în care Nora se eliberează, se demachiază, părăsind ipostaza de păpușă, demachiindu-se la propriu și la figurat, fugind din cușca de sticlă, spre a se redescoperi pe sine. Spectacolul lui Botond Nagy obsedează, transpune lumea lui Ibsen în coordonate moderne, fără a știrbi mesajul, într-o demonstrație vizuală indelebilă.

■

Expoziția HOMO SUM, fotografie de Florin Gherasim

20 de ani de la relansarea filmului românesc

Ioan-Pavel Azap

Oricât ar părea de ciudat pentru unii, filmul românesc nu a început odată cu *Marfa și banii*, așa cum comentatori mai mult sau (mai degrabă) mai puțin informați insinuează sau, uneori, o afirmă la modul categoric. Există o istorie de câteva decenii a cinematografiei românești greu de ignorat altfel decât printr-o crasă ignoranță sau prin senină reavoință. Dar la fel de adevărat este că *Marfa și banii*, filmul lui Cristi Puiu lansat în 2001, a marcat, după un deceniu în care industria cinematografică românească s-a prăbușit vertiginos, un moment important chiar dacă greu sesizabil la data premierei: a fost scânteia care a declanșat în deceniul abia început, anii 2000, Noul val românesc, curent ce a impus România pe harta cinematografiilor nu de ignorat ale lumii. Este motivul pentru care ne vom ori în rândurile următoare, într-un succint remember, – mai ales că la ritmul vieții de azi, dincolo de pandemie, două decenii pot însemna un timp foarte îndelungat –, asupra acestui film-bornă al cinematografiei naționale.

Debutant el însuși printre debutanți (coscenaristul, alături de regizorul însuși, Răzvan Rădulescu și tripleta actoricească: Alexandru Papadopol, Dragoș Bucur și Ioana Flora), Cristi Puiu nu bănuia că face istorie atunci când turna *Marfa și banii*. Născut în 1967 în București, Cristi Puiu a făcut pictură din copilărie. În 1992 este admis la secția de pictură a Ecole Superieure d'Arts Visuels din Geneva. Abandonează pictura după un an în favoarea regiei de film, la aceeași universitate. Realizat în 2000 și lansat pe ecrane în 2001, *Marfa și banii* apare într-un context puțin spus nefavorabil, când cinematografia română părea a fi sucombat în urma unei agonii de câțiva ani. Filmul a avut un foarte bun parcurs festivalier internațional, fiind selectat la Cannes în Quenzaine des Realisateurs și în multe alte festivaluri, dar impactul în țară a fost minim spre nul la public și de un oarecare prestigiu la critici. *Marfa și banii* a fost receptat, retrospectiv, drept „film pilot al noului cinema românesc, percutant portret al României actuale, meritoriu prin acuratețea descrierilor, structura lui narativă în care ai senzația că nu se întâmplă nimic, pentru ca în final să te doboare sub greutatea dilemei morale pe care o declanșează”[1], mai degrabă din nevoia criticilor de a avea la îndemână un instrumentar de lucru decât ca urmare a unei realități percepute ca atare în momentul derulării ei. Din această perspectivă, păstrând proporțiile, debutul lui Puiu reprezintă pentru Noul Val românesc ceea ce a însemnat *Roma, oraș deschis*, filmul lui Roberto Rossellini din 1945, pentru neorelismul italian. De altfel, cu o luciditate calmă, fără a dramatiza, Cristi Puiu explică poate cel mai corect cum a luat naștere Noul Val în cinematografia română, construct binevenit al criticii, dar și rezultatul unui complex fericit de împrejurări: „Există tendința de a judeca filmele doar în interiorul domeniului. Există tendința de a reduce discuția despre Noul Val Românesc la filme. Cred că în povestea asta este angajat direct Festivalul de la Cannes. Eu personal cred că, în ceea ce privește stilistica Noului Val, referința este indiscutabil *Marfa și banii*, dar alegerea pe care au făcut-o alți cineaști din Noul Val pentru stilistica asta este dată de premiul pe care l-a primit *Moartea domnului Lăzărescu* la Cannes [...] *Marfa și banii* a fost prezent pe o lungă listă de festivaluri, dar atât. Însă momentul *Lăzărescu* a fost un moment, ca să zic așa, al capituilării unora dintre regizorii Noului Val și la recursul imediat la camera puratată și la un discurs realist [...] *Lăzărescu* ar fi putut trece neobservat, mișcarea nu s-ar fi produs dacă filmul n-ar fi luat premiul la Cannes. Este evident și de înțeles, pentru că cel puțin atunci asta părea obiectivul numărul 1 al oricărui cineast care se respectă. Cumva, intrarea, accesul în acest panteon al artelor se făcea în mod obligatoriu pe covorul roșu, cu ajutorul Festivalului de la Cannes. Odată selecționat și premiat, regizorul își asigura poziția, locul în corul cineaștilor care au ceva de spus, de dăruit istoriei filmului. De aceea spun că povestea asta cu Noul Val Românesc este ca povestea unui mariaj – vom vedea cât de fericit – între cinematografia noastră și Festivalul de la Cannes”[2].

Fără a fi o capodoperă, *Marfa și banii* este este înainte de toate film pur și simplu, realizat cu o economie de mijloace care frizează sărăcia, care impune însă și o stilistică definitorie pentru Noul Val, fără a fi neapărat originală[3], dar căreia Cristi Puiu și parte dintre reprezentanții curentului îi vor conferi un specific ușor recognoscibil, fapt „consumat” deja în alte cinematografii. (Că acest specific, să-l numim național, se va transforma, a făcut-o deja, din stil în manieră, e o altă discuție.) Povestea este simplă, aproape schematică în liniaritatea ei, dar „de o naturalețe frapantă și neobișnuită pentru filmul românesc, care tindea să sucombe sub balastul simbolurilor greoaie”[4]. Domn' Marcel (Răzvan Vasilescu), un boss al lumii interlope, angajează un tânăr, Ovidiu (Alexandru Papadopol), să transporte de la Constanța la București o geantă cu... medicamente. Că medicamentele nu sunt tocmai medicamente, că în spatele banelei misiuni se află o afacere ilegală tânărul va realiza doar pe parcurs. Împreună cu doi amici, Vali (Dragoș Bucur) și Bety (Ioana Flora), acesta pornește la drum cu un microbuz, mai mult de jumătate din acțiunea filmului petrecându-se în vehiculul respectiv. Actorii sunt filmați din cele mai imposibile unghiuri (prim-planurile sunt foarte rare), dialogurile sunt de o banalitate extremă, în parte ilizibile (s-a filmat în priză directă, fără post-sincron), împănate cu expresii cotidiene și înjurături, fără însă ca limbajul să devină vulgar, dimpotrivă, rara avis în filmul românesc, dobândind autenticitate și firesc[5], iar acțiunea se desfășoară aproape în timp real. Altfel spus, un film realist, dar un realism filtrat concepția auctorială a lui Puiu: „În cazul meu, există preocuparea pentru cinemaul realist, dar eu nu cred că există așa ceva. Cred că există această etichetă pentru a le putea pune ușor pe raft: toate filmele sunt realiste sau nici unul nu e. Realitatea care se mișcă în propriul meu cap e la fel de reală ca războaiele care au loc în lume. Nu e mai puțin realist un film născut din elucubrațiile unui autor, cum nu e mai puțin realist altul născut din atenta observare a lumii. Funcția aceasta, a aparatului purtat, nu este respectată de către ceilalți, decât dacă filmarea din mână asigură o textură, pentru că e clar că tu te așezi în interiorul unui film în care identifici prezența unui operator-autor, cumva prezent acolo fără să fie identificat de către protagoniști, de către oamenii din fața obiectivului, un fel de om invizibil care documentează un eveniment. E un fel de întâlnire între ochiul documentaristului și ficțiunea propusă de autor. Un fel de Dr. Jekyll și Mr. Hyde. Sunt lucruri care țineau de opțiunea mea la ora aia, de felul în care am înțeles eu cum se mișca cinemaul”[6].

La prima vizionare a filmului, am asociat, aproape involuntar, *Marfa și banii* cu debutul lui Mircea Daneliuc, *Cursa* (1975). Paralelismul se impune de la sine, nu doar pentru că este vorba în ambele cazuri despre un *road movie*, ci și pentru afinitățile structurale și de viziune dintre cei doi. Spre deosebire de *Cursa* însă, *Marfa și banii* e filmat mai puțin îngrijit, mai „liber”, iar, și asta face diferența specifică, finalul este mai dur, semnificând „banalitate” a ceea ce vedem anterior pe ecran. Dacă personajele din lui Daneliuc parcurg un drum inițiatic, dacă la capătul *cursei* cei trei eroi ai filmului ies din poveste redimensionați, în *Marfa și banii* personajele, tot trei la număr, rămân în aceeași fundătură ca la început.

Dând dovadă de „un ochi scrutător, sondând în realitatea imediată, postdecembristă, spre a descoperi cutume morale, însemne ale tragicului cotidian”7[7] [9], Cristi Puiu anticipează prin *Marfa și banii* nu doar Noul Val, ci și propria-i capodoperă, *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), cea care, după cum am văzut că susține regizorul însuși, legitimează în fapt „școala” de film românească afirmată la început de secol XXI.

Note

1 Mihai Chirilov apud Bujor T. Rîpeanu, *Cinematografiștii*, București, Ed. Meronia, 2013, p. 475-476.

2 Cristi Puiu, „Despre cinema, dragoste și alți demoni”, interviu realizat de Dana Duma și Mihai Fulger, „Film” nr. 3/2016, p. 6.

3 „Stilistica asta nu e deloc nouă. S-a filmat cu camera în mână de la începuturile cinemaului. Și *À bout de souffle*, un film la care țin mult, a fost filmat cu camera din mână. La fel *Shadows*, al lui Cassavettes. Lumea spune că este un fel de «Dogma» românesc. Nu este adevărat: să privim înapoi, s-a tot filmat așa” (idem).

4 Laurențiu Brătan apud Mihai Fulger, *„Noul val” în cinematografia românească*, București, Ed. Art, 2006, p. 61.

5 „La Cristi Puiu, limbajul extrem de firesc al ființelor care populează filmul creează iluzia autenticității acolo unde totul e fals și artificial. Limbajul colocvial al existenței cotidiene, vorbirea naturală, colorată, frustă, agramată și pripită uneori, ironică ori sarcastică altădată, poticnită ori involuntar caraghioasă e vie și e expresivă” (Petre Rado apud Bujor T. Rîpeanu, op. cit., p. 476).

6 Cristi Puiu, rev. cit., p. 6.

7 Ioan Lazăr, *Filme etalon ale cinematografiei românești (1897-2008)*, București, Ed. Felix Film, 2009, p. 510-511.

■

Impresionism: pro și contra (II)

Silvia Suciu

În articolul apărut cu prilejul expoziției impresioniștilor din 1868, criticul Ernest Chesneau considera că Monet și Manet folosesc culori prea brutale și agresive: „Un alt excentric, aproape omonimul precedentului, Dl. Monet e și mai violent, și mai deliberat excesiv decât Dl. Manet. Ce singular este spiritul de revoltă!”[1] Pentru a-și îndrepta problemele de optică, criticul îi sfătuia pe artiști să citească articolul fizicianului Jules Jamin, „L'optique et la peinture”, unde acesta susținea că lumina naturală nu putea fi reprodusă pe o pânză.

De altfel, sec. al XIX-lea lasă loc unei multitudini de abordări ale esteticii, din punctul de vedere al teoriilor fizicii și al proceslor chimice. În 1856 a apărut „Tratatul de optică fiziologică” al fizicianului german Hermann von Helmholtz, care explica percepția vizuală prin impresie - percepută direct de ochi, senzație - un proces fiziologic declanșat de sistemul nervos și percepție - care ține de latura umană psihologică. La impresioniști, culoarea „rezultă din observarea valorilor delicate din tonurile care se opun sau se întrepătrund”[2], iar acest lucru este posibil tot datorită evoluției tehnice din sec. al XIX-lea.

Apariția culorilor în tub i-a încurajat pe artiști să iasă să picteze în *plein-air* și să capteze pe pânză culoarea naturală, exacerbată și deformată din cauza intensității luminii. „În ceea ce privește culoarea, au făcut o adevărată descoperire, a cărei origine nu se regăsește nici la olandezi, nici în tonurile deschise ale frescei, nici în tonalitățile lejere ale secolului nouăsprezece.”[3] Amintirea unui loc, percepția umbrei, senzația unei secunde, culoarea momentului - aceasta era impresia creată de impresioniști... Ei s-au dovedit capabili „să surprindă fugitivul aproape insesizabil și frisonant a reflexiei.”[4]

În prima jumătate a sec. al XIX-lea, Salonul constituia pentru un artist singura oportunitate de a-și face cunoscută creația pentru a obține comenzi publice sau pentru a-și forma o clientelă. Galeriile de artă, puține la număr, atrăgeau un număr restrâns de persoane, aveau o vizibilitate scăzută în presă și limitau astfel accesul artiștilor la un public restrâns. Iar obținerea comenzilor era vitală pentru ei, de vreme ce majoritatea impresioniștilor nu proveneau din familii înstărite: Auguste Renoir provenea din rândul clasei muncitoare (tatăl lui era croitor), Claude Monet, Alfred Sisley și Camille Pissaro aparțineau clasei de mijloc. Doar Gustave Caillebotte (1848-1894), Mary Cassatt și Berthe Morisot aveau mijloacele financiare necesare pentru a se întreține fără a face apel la vânzarea lucrărilor lor.

Pentru ceilalți, a fost o adevărată luptă să-și impună arta și să găsească un public dispus să cumpere această artă *avangardistă*. Ajutorul a venit tot din rândul lor, în persoana lui Gustave Caillebotte. În urma decesului părinților, Caillebotte moștenește o avere considerabilă, iar acest lucru l-a ajutat să nu picteze sub presiunea necesității vânzării lucrărilor, abordând un stil mai apropiat de academism și realism decât de impresionism. Mai mult, și-a ajutat prietenii - Monet, Renoir, Pissarro - cumpărându-le lucrări și plătind chiria atelierelor (pentru Monet).

Mary Cassatt *Vara* (cca. 1894), Terra Foundation for American ArtChicago

Dovedindu-și încrederea totală față de arta impresioniștilor, în 1879 Caillebotte a organizat o expoziție a acestora, vânzându-se mai multe lucrări. Fără ca nimeni să știe, în 1876 și-a făcut testamentul, lăsându-și toată colecția statului francez, cu o clauză specială, datorată atitudinii generale afișate față de pictura impresioniștilor:

Las Statului tablourile mele; numai că, deoarece vreau ca această donație să nu fie doar acceptată, ci acceptată în așa fel încât tablourile să nu ajungă nici în vreun pod, nici în vreun muzeu de provincie, ci într-adevăr la Luxembourg și mai târziu la Luvru, e nevoie să mai treacă o vreme până la executarea clauzei când publicul, nu zic să înțeleagă, ci să admită această pictură. Cred că ar fi nevoie de cel mult douăzeci de ani.[5]

În 1894 Caillebotte a murit; trecuseră 18 ani de când Caillebotte a scris aceste rânduri, și muzeele franceze nu erau încă pregătite să-i primească pe impresioniști: donația a fost refuzată. Timp de doi ani, executorul testamentar al lui Caillebotte, Auguste Renoir a renegociat termenii donației: din cele 67 de lucrări donate, 38 de lucrări aveau să fie expuse în Palatul Luxembourg; în 1896 s-a organizat prima expoziție a impresioniștilor într-o instituție de prestigiu. Pentru serviciile de executor testamentar, Renoir a primit o lucrare de Degas. Restul pânzelor au fost oferite ca donație, în 1904 și 1908, și refuzate în două rânduri. Abia în 1928 statul francez a acceptat donația, dar aceasta a fost repudiată de văduva fratelui lui Gustave Caillebotte.[6] Cea mai mare parte a lucrărilor rămase au ajuns în colecția lui Albert C. Barnes și fac parte din patrimoniul Fundației Barnes.

Într-un articol din 1873 dedicat lucrărilor impresioniștilor, Ernest Chesneau le dădea puține șanse de existanță acestora, datorită reacției chimice a culorilor:

Mă întreb adesea ce va rămâne peste o jumătate de secol din picturile lui Daubigny, Chintreuil, Pissarro, Monet, Sisley, sau din cele ale maestrului Courbet. Ei nu se interesează decât de exactitudinea efectului, a valorațiilor, și nu desenează. Îmi închipui că peste câțiva ani,

Gustave Caillebotte *Drumul care urcă* (1881), Ulei pe pânză, 99,6 x 125,2 cm, Christie's

atunci când culorile vor face reacție chimică, unele vor da în negru, altele se vor menține sau vor lucra mai puțin, iar pe pânze va rămâne o mizerie înspăimântătoare, o confuzie de tonuri nedefinite.[7]

Caillebotte intuise corect drumul gustului plastic, dar pentru ca arta lor să se impună total, era nevoie de timp și de distanță. Au fost necesari 20 de ani ca publicul să se obișnuiască cu plastica novatoare a impresioniștillor, ca alți artiști să o urmeze, ca să apară o seamă de galeriști și negustori care să îi susțină financiar pe artiști și ca aceștia sa fie cel puțin „acceptați". Cât privește previziunea sumbră a lui Chesneau cu privire la culoare, din fericire aceasta nu s-a adeverit. Astăzi, după 150 de ani, cu o restaurare profesionistă, lucrările impresioniștilor reușesc să ne surprindă prin prospețime, prin rafinamantul subiectelor, prin tonurile naturale surprinse în umbră și lumină...

În calitate de critic de artă la „Mercure de France" (din 1897 în 1930), Camille Mauclair (pseudonimul lui Séverin Faust) s-a manifestat inițial împotriva impresioniștilor (mai ales Paul Gauguin, Toulouse-Laurec, Paul Cézanne, Camille Pissaro), ajungând „peste patruzeci de ani, să slăvească impresionismul opunându-l noilor școli pe plan estetic și pe plan moral."[8] Un motiv adesea folosit de academicieni pentru a-i respinge pe impresioniști se referea la educația acestora în materie de arte plascice. În mare parte, impresioniștii erau autodidacți, fără studii la prestigioasa Academie. Dintre impresioniști, doar Mary Cassatt și Edgar Degas se bucuraseră de frecventarea cursurilor Academiei.

Mary Cassatt (1844-1926) a urmat cursurile Academiei de Arte Frumoase din Pennsylvania începând cu anul 1861, într-un moment când puține femei erau acceptate în universități; este trimisă la Paris de Academia din Pennsyilvania, iar aici lucrează alături de academicianul Jean-Léon Gérôme. Mary Cassatt s-a alăturat impresioniștilor și a expus în expozițiile organizate de aceștia, în urma refuzului lucrărilor ei de către juriul Salonului, în 1875 și 1877, când a declarat că o femeie poate expune la Salon dacă are cunoștințe în juriu. După 1886, realizează o expoziție personală în galeria lui Paul Durand-Ruel și intră în afaceri cu acesta.

Note

1 Ernest Chesneau, „Salon de 1868. III. La jeune école française", în *Le Constitutionnel*, 16 iunie 1868, p. 1.

2 Edmond Duranty, *La Nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876)*, L'Échoppe, Caen, 1988, p. 30.

3 *Ibidem*, pp. 29-30.

4 Octave Mirabeau, *Combats esthétiques*, vol. 1 (ed. prezentată și adnotată de Pierre Michel și Jean-François Nivet), Paris, Séguier, 1993, p. 275.

5 Georges Bernier, *Arta și comerțul*, Editura Meridiane, București, 1979, p. 45.

6 Anne Distel, *Gustave Caillebotte: Urban Impressionist*, Abbeville Press, New York, 1995, p. 318.

7 Ernest Chesneau, „Notes au jour le jour sur le Salon de 1873", Paris-Journal, 11 mai 1873.

8 Georges Bernier, *op.cit.*, p. 152.

■

Urmare din pagina 36

Homo sum: Bruno Maria Bradt redesenează lumea

Bruno Bradt „Doisprezece", detaliu

«Homo Sum» (un fragment din cunoscutul dicton «Homo sum, humani nihil a me alienum puto», «Om sunt, și nimic din ceea ce e omenesc nu îmi e străin») închide un ciclu de activitate artistică pentru Bradt, început în urmă cu exact patruzeci de ani, în 1980, când – elev în clasa a XI-a la Liceul de Artă din Timișoara, obținea, la Cluj, premiul I al Olimpiadei Naționale a Liceelor de Artă din România, cu lucrarea «Studiu de Portret», singura din prezenta expoziție care nu reflectă stilul său actual, dar mărturisește excepționalul talent al graficianului în devenire. Deși realizată la ceas aniversar, la inițiativa și invitația Revistei de cultură Tribuna, această expoziție nu este deloc o retrospectivă – pentru că nu prezintă lucrări din diferite etape creative ale artistului, ci lucrări reprezentative pentru teme, formule și mijloace de exprimare artistică actuale, dar și pentru că Bradt este încă în ascensiune artistică, iar evoluția sa din ultimul timp stă marturie pentru aceasta.

Cu numeroase premii și recunoașteri în doar câțiva ani, Bradt (re)dezvăluie privitorilor desenul ca limbaj de exprimare partajat, reușind să transmită cu aparentă ușurință emoții nuanțate și – mai cu seamă, așa cum îi place artistului să spună, «povești». Sunt poveștile sale, ale apropiaților săi, ale cunoscuților care l-au marcat în diferite momente, retrospectiv recunoscute drept definitorii, povești în care străinul-spectator se simte inexplicabil implicat – căci firul epic e prezent chiar și în portrete, dar mai ales în seriile dinamice, dedicate unui personaj sau unui grup de personaje. Această relație naturală între creator și consumator, deși nefiltrată, nu este una a emoțiilor primare, ci este caracterizată de o sensibilitate perfect asumată de artist, care se dezvăluie în toată imperfecțiunea sa, anticipând conștient impactul asupra privitorului.

De la ubicuitatea folosirii sale în viața cotidiană (desenele copiilor, notițele, hărțile, mind-map-urile creative, planurile noastre schițate pe hârtie sau pe ecranul interactiv), la «inteligența desenului versus instinctul culorii» în artă, teorie dezvoltată de Vasari și confirmată de cei mai străluciti reprezentanți ai Renașterii (Dürer, Leonardo, Michelangelo au fost desenatori excepționali), desenul este, poate, arta cea mai frustă, exprimând neunivoc relația de continuitate între propria noastră persoană și lumea înconjurătoare. Cronicile desenate ale lui Bruno Bradt sunt instrumente ale analizei și reflecției, purtătoare ale unui sistem filosofic perfect integrat în viața cotidiană a artistului, care insereaza citate și texte poetice în lucrările sale, așa cum și Michelangelo își insera poemele în desene. Învățând de la maeștri pentru care desenul a fost cu mult mai mult decât o «etapă pregătitoare» – Goya, Käthe Kollwitz, Schiele – Bruno Maria Bradt s-a dedicat acestei practici laborioase, care cere timp și infinită răbdare, reușind să cizeleze un stil propriu, impregnat de modernitate, nu doar prin teme și reprezentări contemporane, ci și prin elementele compozițiilor sale.

Perspectiva neobișnuită este caracteristică artistului, care o folosește atât în compozițiile-succesiuni ale aceluiasi personaj, cât și în dinamica grupurilor, mai cu seamă în lucrările cele mai recente. Aceste «jocuri de perspectivă» presupun nu doar o perfectă cunoaștere și înțelegere a anatomiei și proporțiilor umane, dar și a geometriei spațiului, Bradt utilizând textura pentru sugestii volumetrice care frizeaza iluzia optică. Un alt element definitoriu pentru arta sa îl reprezintă spațiul alb din jurul personajelor, un spațiu pozitiv, care focusează atenția privitorului către subiect, excluzând aprioric orice imixtiune a mediului în narațiunea vizuală. Analog «tăcerii active» din muzică, spațiul alb amplifică puterea sugestivă a eroilor săi și lasă loc, uneori, inserțiilor de text cu rol mai degrabă sinergic decât explicativ.

Lucrările lui Bruno Maria Bradt sunt elaborate studii de compoziție narativă, care comunică idei și sentimente, alături de «poveste», și în care vitalitatea personajelor e tulburătoare. Marcate de simboluri importante, nu atât pentru echilibrul compozițional, cât mai ales pentru subtilitatea cu care își definesc personajele pe care le însoțesc sau le completează, lucrările sale se remarcă prin folosirea repetitivă a personajelor-cheie, în atitudini și chiar momente de viață diferite, ca o întărire a mesajului prin iterație.

Dintre toate lucrările prezente în expoziție, «Lupta Forței-Suferință» și «12» sunt cele mai cunoscute și cele mai mediatizate. Au fost prezentate publicului din Nürnberg, Erlangen și Würzburg, au fost elogiate în presa critică și în cea populară. Nu e întâmplător: autoportretul artistului-crucificat și povestea celor doisprezece «apostoli» suferinzi și fără adăpost, pentru care Bradt s-a documentat extensiv, fac apel la valorile creștine – compasiune, toleranță, speranță, smerenie, și stârnesc o puternică emoție, chiar și celor puțin familiarizați cu arta.

«Homo Sum» e o altfel de Poveste de Crăciun – una dezbrăcată de beteală, dar plină de senină și autentică pietate, o conversație cu divinitatea pe care Bruno Bradt o poartă fără pic de vanitate, mânuind creionul cu măiestria, bunătatea și umilința lui Fra Angelico, cel care suspina pictând Patimile lui Christos.

■

sumar

in memoriam
Mircea Arman
Alexandru Surdu – o viață dedicată construcției filosofiei românești 3

semnal
Ani Bradea
Cărțile Editurii Tribuna în 2020 4

cărți în actualitate
Elena Abrudan
Exerciții de lectură 6
Alexandru Sfârlea
„Vortexul hipnotic al ambiguității" 7

cartea străină
Ștefan Manasia
Sjón – neosuprarealist din avangarda islandeză 8

comentarii
Gheorghe Glodeanu
Enciclopedia anticipației românești 9
Adrian Țion
„Eseostudiile" lui Iulian Cătălui 10

memoria literară
Constantin Cubleșan
Nostalgic și meditativ 12

poezia
Camelia Iuliana Radu 13

eseu
Irina Petraș
Eminescu, începutul continuu 14
Iulian Cătălui
Asemănări și diferențe de viziune estetico-literară în poemul lui George Bacovia, *Plumb de iarnă* și cel al lui Gottfried Benn, *Bar de noapte* 15
Radu Bagdasar
Jansenismul în filigranul culturii franceze 18

diagnoze
Andrei Marga
A-l urma pe Isus. Joseph Ratzinger 19

filosofie
Vasile Zecheru
Preliminarii privind pithagorismul italic 22
Viorel Igna
Despre generarea lui Dumnezeu în Sfânta Treime (III) (exercițiu de logică) 25

social
Adrian Lesenciuc
Idealul educațional integrativ. Note pe marginea unei lecturi din *Filosofia pentadică* 28

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Poeții unui spațiu 29

teatru
Eugen Cojocaru
„Chinezării" la Turda, via Teatrul din Sfântu Gheorghe 30
Alexandru Jurcan
Ibsen și Botond Nagy 32

film
Ioan-Pavel Azap
20 de ani de la relansarea filmului românesc 33

simeze
Silvia Suciu
Impresionism: pro și contra (II) 34

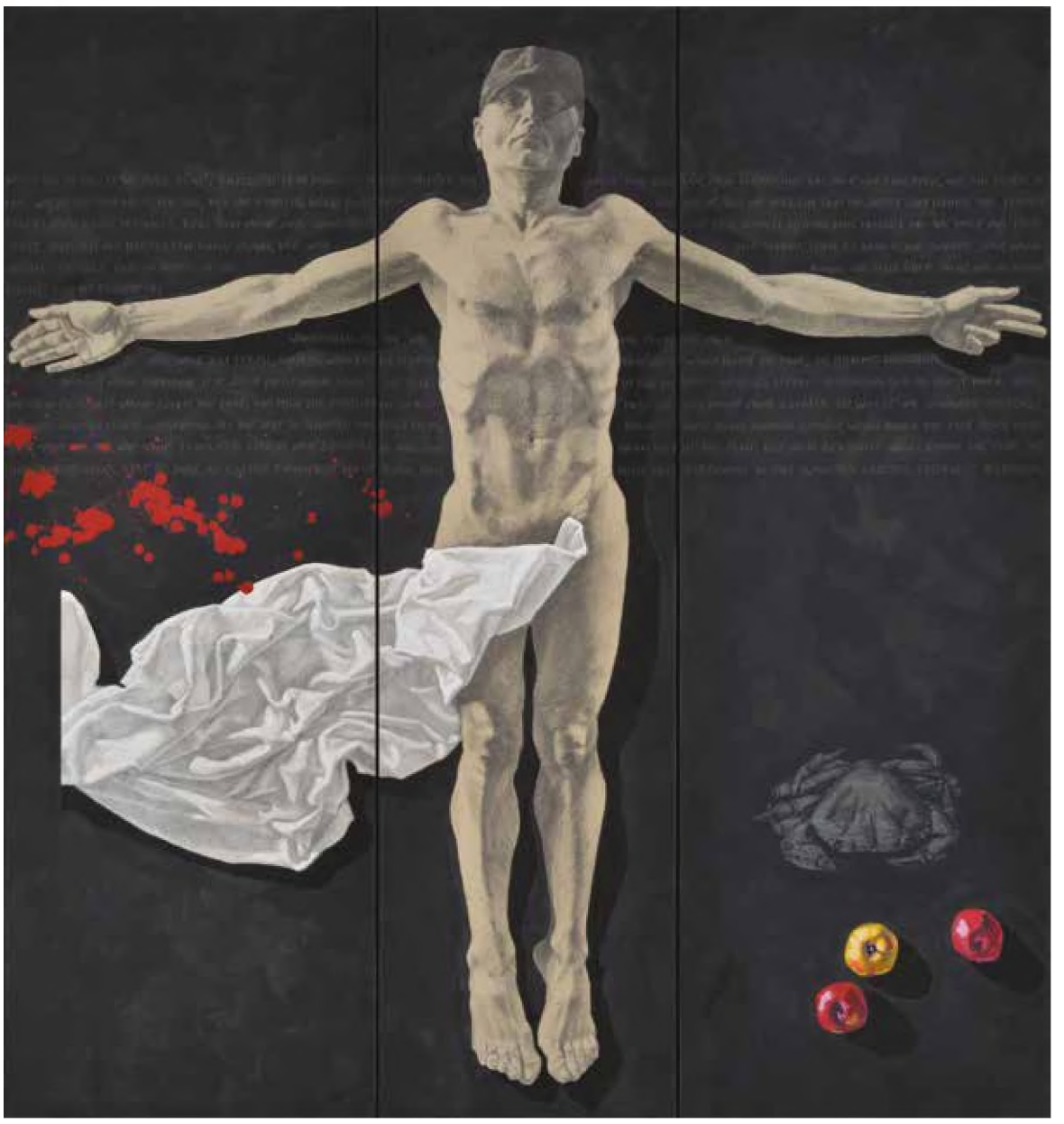
plastica
Cristina Simion
Homo sum:
Bruno Maria Bradt redesenează lumea 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Homo sum: Bruno Maria Bradt redesenează lumea

Cristina Simion



Bruno Maria Bradt *Suferința forței de luptă,* tehnică mixtă, carton reciclat, 150x140 cm

Chiar înainte de izbucnirea pandemiei, la începutul lui 2020, British Museum lansa o expoziție itinerantă de desen contemporan, cea mai mare de acest gen din ultimul deceniu : „Pushing Paper: Contemporary Drawing From 1970 to Now", cu peste cincizeci de lucrări reprezentative ale unor cunoscuți artisti contemporani, de la David Hackney și Anish Kapoor la Tracey Emin. Această inițiativă nu e întâmplătoare: ea reflectă un revirriment al interesului pentru desen ca mediu de exprimare artistic examinând subiecte legate de loc și spațiu, de relația integrativă sau disonantă a artistului cu lumea, de transsubstanțierea sau chiar alterarea realității, de protestul personal și demersul filosofic al actului creativ. În acest nou-regăsit interes al criticii și publicului pentru desen ca formă artistică majoră e integrată și expoziția artistului german Bruno Maria Bradt, originar din Timișoara, la Muzeul de Artă din Cluj, HOMO SUM, prima sa prezență artistică în România.

Concepută ca o spirală epică și punctată de accente autobiografice, expoziția este o incursiune în lumea interioară a lui Bradt, populată de reflecții personale, de reinterpretări ale unor experiențe marcante de viață, de personaje care aparțin memoriei artistului, de la familie și mentori («Mutti», «Familie», «Nelu», «Speranța»), la cunoscuți cu fabuloase povești de viață («Paule», «David») și la monumentala serie «12», care transformă personaje contemporane marginalizate în noii apostoli ai mesajului divin.

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 40,8 lei – trimestru, 81,6 lei – semestru, 163,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1).

6 4 2 3 4 1 1 0 0 4 4 0